ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 84 8

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Смотр советской фотографии



Новым творческим отчетом советских фотомастеров и фотолюбителей стала открывшаяся в Центральном выставочном зале Москвы Всесоюзная выставка художественной и документальной фотографии «Фотообъектив и жизнь». С приветственным словом к собравшимся на вернисаже трудящимся столицы, работникам центральных газет и журналов, информационных агентств, издательств, представителям творческих союзов обратился председатель правления Союза журналистов СССР, главный редактор газеты «Правда» В. Г. Афанасьев.

— Сегодня,— сказал он,— у тех, кто занимается фотографией и кто любит фотографию, большой праздник. Мы открываем выставку «Фотообъектив и жизнь». Я не ошибусь, если скажу, что это самая большая выставка фотографии, которая когда-либо проводилась в нашей стране. Проделана серьезная работа, потому что было очень много желающих выступить на этой выставке. Оргкомитет получил около 10000 фотографий, из них фотографии 780 авторов — это свыше 2000 снимков — представлены в экспозиции. Интересно, что эта выставка не носит какого-то узкожанрового или узкотематического характера. Она широкоохватна. Она ставит своей задачей показать труд, жизнь, борьбу советского народа за выполнение решений XXVI съезда партии, последующих Пленумов Центрального Комитета нашей партии. Она охватывает все стороны нашей жизни — социально-политическую сферу, экономику, науку, культуру, быт. Здесь и международная тематика, борьба нашего народа, нашей партии за мир, за разоружение, против ядерного оружия, за укрепление дружбы и сотрудничества народов. Здесь представлена и наша история, и прежде всего Великая Отечественная война, 40-летие Победы в которой мы скоро будем отмечать. Думаю, что ретроспективный раздел вызовет особый интерес зрителей.

Эта выставка широка по географии, в ней участвуют представители всех союзных республик, самых различных уголков Советского Союза, от холодного Заполярья до жаркого Закавказья, от западных границ до границ восточных. В ней участвуют не только профессионалы, но и любители, не только ветераны нашей фотографии, но и молодые авторы. Выставка весьма и весьма разнообразна и по своим жанрам, и по манере, методам исполнения. Разумеется, многое здесь понравится, кое-что может и не всем понравиться, потому что есть здесь работы, я бы сказал, несколько нетрадиционные и по содержанию, и по форме.

Нет нужды рассказывать о выставке подробно. Она велика, она многообразна, она интересна. Думаю, что вы посмотрите и сами оцените. Позвольте от имени организаторов выставки — Союза журналистов СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Госкомиздата СССР, ТАСС и АПН открыть выставку и пригласить вас к ее осмотру.

РЕПОРТАЖ С ОТКРЫТИЯ ВСЕСОЮЗНОЙ ВЫСТАВКИ «ФОТООБЪЕКТИВ И ЖИЗНЬ»





















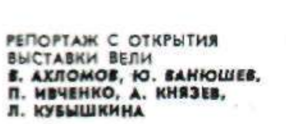








Следующий, специальный, номер журнала «Советское фото» посвящается тематическим разделам Всесоюзной выставки «Фотообъектив и жизнь»: фотопублицистике, фотоискусству, прикладной фотографии, фотографической ретроспекции, спортивной фотографии, фототехнике.



РЕПОРТАЖ С ОТКРЫТИЯ ВЫСТАВКИ ВЕЛИ
В. АХЛОМОВ, Ю. ВАНЮШЕВ, П. ИВЧЕНКО, А. КНЯЗЕВ, Л. КУБЫШКИНА



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АВГУСТ 1984

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А 09980
сдано в набор 30.03.84 г.
подп. в печ. 11.05.84 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 1614
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:



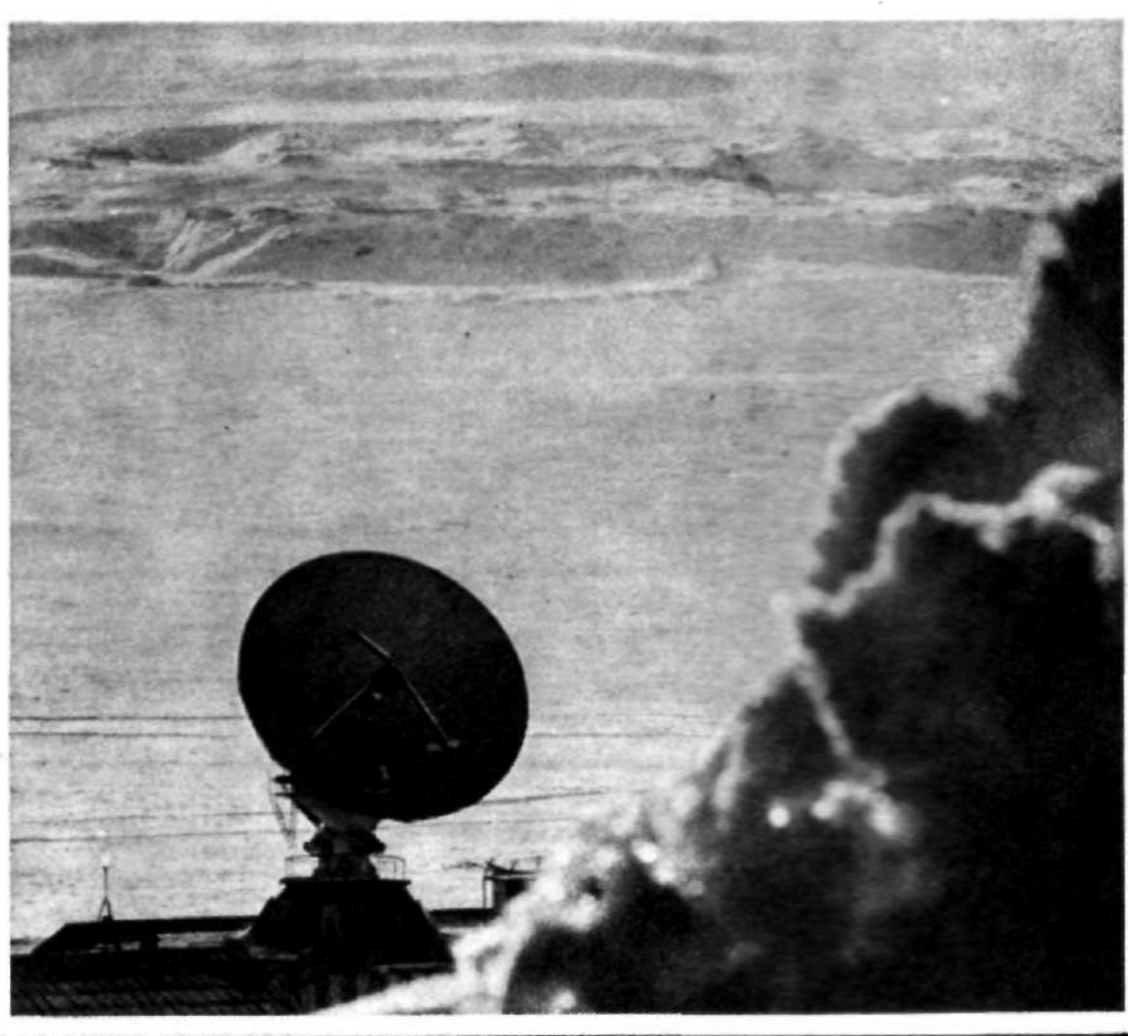
ГЕРМАН ДРЮКОВ
(ХАРЬКОВ)
НА ЗОРЬКЕ



ПАВЕЛ КРИВЦОВ
(МОСКВА)
ХЛЕБ И ПЕСНЯ

Роман Денисов **Север, увиденный заново**

Фотокорреспондент ТАСС



«ОРБИТА»

НОЧНОЙ МАГАДАН



Крайний Север — тема для меня не новая. Бываю здесь довольно часто и с неизменным удовольствием. Да и вообще моя журналистская судьба определилась на Севере — тут я начинал — в районной газете.

Как известно, Север и приравненные к нему районы Сибири и Дальнего Востока занимают почти половину территории нашей страны, где сосредоточены огромные запасы угля, природного газа, нефти и другого ценного сырья для развития народного хозяйства.

Освоение этого региона — проблема чрезвычайно сложная, многогранная. Началось оно в давние времена с доступных человеку промыслов — добычи пушнины, рыбной ловли, охоты на морского зверя. Накопленный за века бесценный опыт наших предков помогает северянам сегодняшним.

Задание редакции, сформулированное с предельным лаконизмом, уместилось в двух строчках командировочного удостоверения: «Край северного сияния» — фоторепортаж из районов северо-востока и Чукотки, далее следовали географические точки, определенные Фотохроникой ТАСС как обязательные для съемки.

Срок — двадцать дней.

Огромные расстояния, несчетное количество объектов, тем, сюжетов. Какие из них должны стать главными, послужить основой формирования будущих редакционных материалов — информаций, зарисовок, очерков, что войдет в экспозицию запланированной агентством выставки? Это должен определить я сам.

Правда, мне еще мог помочь советами собственный фотокорреспондент ТАСС по Магаданской области Юрий Ильенко, который сопровождал меня в поездке на Чукотку.

Крайний Север сегодня — это его люди, их труд, выполнение заданий текущей пятилетки. И я заново взглянул на все, что казалось давно знакомым. Тот, кто часто ездит в такие края, поймет меня. Как трудно порой бывает отказаться от привычных представлений, избежать соблазна поснимать то, что «сердцу мило».

Ключ к теме найден был неожиданно. По программе «Время» передавали новости из Магадана: «...На северо-востоке нашей страны...» Стоп! Вот он! Главная мысль — Чукотка рядом, гигантские расстояния не препятствие — Крайний Север живет одной жизнью со всей страной. *Радио*. Чукотское телевидение. И — «Орбита»! И сразу увиделся кадр-символ — чаша станции «Орбита» среди заснеженных, бескрайних просторов. Оставалось только снять его — сделать нетрадиционно, по-своему. Поиски этого кадра привели меня к антенне «Орбиты». Сильный «телевик» стянул планы, скомпоновал кадр, сделал его плотным, насыщенным, несмотря на бесконечность, «рассыпанность» заснеженных чукотских далей...

Решение сложнейших задач развития Крайнего Севера в нынешней пятилетке неразрывно связано с повседневной жизнью тружеников сурового края, их бытом, запросами, ростом культурного и образовательного уровня. Сейчас здесь формируется новая социально-экономическая среда, отличная от той, которую порой мы себе представляем. Вместо затерянных в снегах небольших поселков встают города,







ЕВТЕК БЕРЕЗКИН — РЕДАКТОР ГАЗЕТЫ «СОВЕТСКАЯ ЧУКОТКА»

НА РЕЙДЕ БУХТЫ НАГАЕВА

ТЯЖЕЛЫЙ СЛУЧАЙ

ФОТО **РОМАНА ДЕНИСОВА**

ЗЕМЛЯ ЧУКОТСКАЯ

ПОЛЯРНОЕ СИЯНИЕ

оснащенные всем комплексом удобств, столь необходимых в этих суровых широтах. И отдача тут велика, личные интересы людей неотрывны от интересов Колымы и Чукотки, от интересов всей страны. Энергично развиваются виды транспорта — авиационный, морской, автомобильный. Идет строительство крупных энергетических объектов. Таков сегодня край северного сияния.

С каждым днем работа над материалом все больше захватывала меня. Северяне — люди сильные духом, большие оптимисты и весельчаки — помогали мне решать множество репортерских проблем. Они помогали мне попасть в отдаленное селение, что здесь не всегда просто, были моими спутниками, радушными хозяевами и даже советчиками в поиске кадра.

С благодарностью вспоминаю главного врача Билибинской центральной районной больницы Алексея Николаевича Лебедева, с помощью которого был сделан один из удачных, на мой взгляд, снимков: врач у постели больного ребенка в тундровом поселке. Случай оказался тяжелым, требовалось срочно отправить малыша в райцентр. Обстановка нервная, тут, как говорится, не до прессы. Лебедев сумел тактично, без лишних слов, сделать так, что я смог работать, не мешая медикам. Потом только спросил: «Ну, как, схватил суть?» Сейчас уже могу ответить: «Кажется, схватил, Алексей Николаевич, спасибо вам!»

...Билибинская атомная станция, полеты на вертолете над вечерней тундрой, ночь в вездеходе.

В Канэргино, что в шестидесяти километрах от Эгвекинота, живет, как мне рассказывали, человек, который держит упряжку собак и развозит на ней почту. Надо сказать, что с собаками на Чукотке дело обстоит не очень-то благополучно. Об этом писала и «Советская Россия». Переводятся собачьи упряжки на Чукотке...

Но как вернуться в Москву без снимка чукотской собачьей упряжки?

Петр Орлов, человек русский, всю сознательную жизнь прожил на Чукотке, он профессиональный охотник и погонщик упряжки. Только что вернулся из тундры.

— «Собаки устали, голодные. Да и не люблю фотографироваться! Из Москвы, говорите, прилетели? Так уж и необходимо?..»

И вот она тундра, бесконечная, бескрайная. Такой она и выглядит на снимке — тут без «широкоугольника», как говорится, и делать нечего.

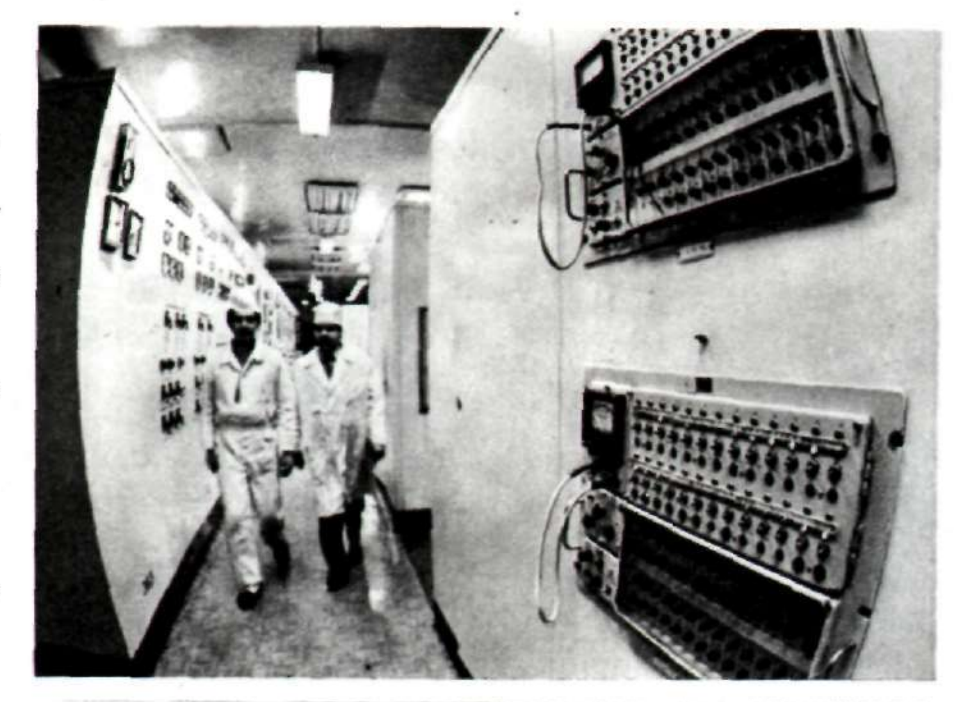
Так, постепенно, необъятность темы обрела четко обозначенные границы, увиделась в основных своих чертах. Материал складывался. Правда, сначала только мысленно. Память держала то, что на пленке, пока не проявленной, и то, что еще предстояло снять.

Но как быстро бежит время!

«Прошу продлить командировку...» Руководство идет навстречу, оставшиеся дни пролетают как считанные часы.

Север, давно знакомый и вроде бы понятный, предстал передо мной совершенно иным — без экзотики, но со зримыми чертами дня сегодняшнего — с четким деловым ритмом, с новыми взаимоотношениями, бурным развитием экономики и культуры.

Известный всей стране Дворец пионеров и школьников в Анадыре, арктический мор-







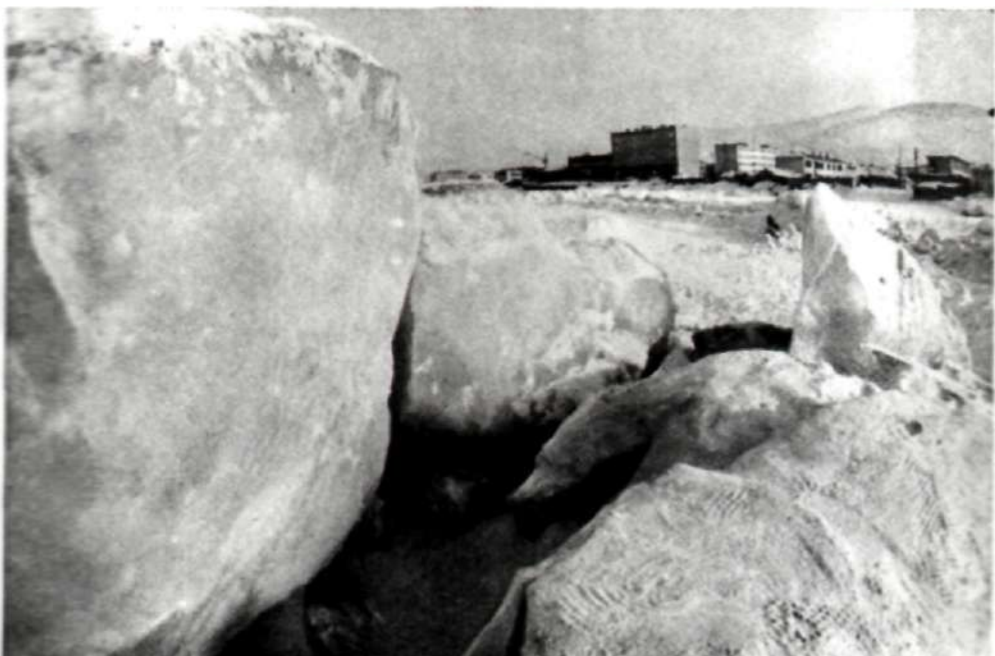
БИЛИБИНСКАЯ АТОМНАЯ

В ТУНДРЕ

ВЕЧНАЯ МЕРЗЛОТА

ФОТО РОМАНА ДЕНИСОВА







ской торговый порт Певек, автотрасса-зимник Эгвекинот — Мыс Шмидта, соединяющая два океана — Тихий и Ледовитый, шахты в зоне вечной мерзлоты, современные кварталы Билибино — все это Чукотка сегодня. Достаточно увидеть хоть раз выступление чукотско-эскимосского ансамбля «Эргерон» — и вам хватит воспоминаний на всю жизнь. И, конечно,— дети Чукотки. Любознательные, в меру рассудительные, знающие о своем крае много больше, чем о нем говорится в учебниках, и беспредельно влюбленные в него, они могут рассказывать о нем долго-долго.

Каждый съемочный день открывал все новые и новые приметы современного Севера. Надо сказать, что и погода благоприятствовала моей работе. Мороз, яркое солнце, бескрайние северные просторы... Главная проблема — как передать средствами фотографии эту удивительную природу, сохранить ее такой, как видит глаз. Набор оптики был у меня, что называется, «от и до»: «широкоугольники» с разными фокусными расстояниями, «телевики», начиная с двухсотника и кончая восьмисотником — и все пригодились, когда снимал тундру, восходящее солнце, пейзажи. Хорошо, что прислушался к советам друзей-репортеров, и взял с собой все, что только было можно: аппаратура моя весила за тридцать килограммов. Фотоматериалом пользовался в основном обычным — не «в северном исполнении»: черно-белая отечественная пленка А-2, цветная — «Кодак». Разумеется, мороз и ветер порой сильно затрудняли съемку. Пленка — материал хрупкий — перезаряжать камеры приходилось за пазухой, иначе и та, и другая пленки ломались со звоном. А в камере вели себя, как обычно.

Гораздо уязвимее оказалась сама аппаратура. Если объектив не смазан морозоустойчивой смазкой, пиши пропало — мгновенно замерзает — не наведешь на резкость.

Одевался не в традиционный полушубок, для нашей работы он не годится — тесно, неудобно... Самое лучшее — спортивная пуховая куртка, утепленные брюки, сапоги типа «луну бутс», кожаные перчатки на меху. Шерстяные не позволяют цепко держать камеру — пальцы скользят.

При съемке я целиком положился на электронную экспонометрию, стопроцентную надежность которой подтвердили идеальные по плотности негативы.

Должен признаться, что по возвращении в Москву я пережил несколько весьма беспокойных дней — каждый фоторепортер знает, с каким нетерпением, я бы даже сказал, с замиранием сердца ждешь, пока твой материал будет проявлен, особенно если съемка велась в краях далеких и условиях весьма суровых. И когда я увидел, что техника меня не подвела, негативы в порядке, захотелось поскорее отпечатать отобранные кадры, сравнить снимки с тем, что я видел в окошке видоискателя, оценить, насколько удалось сохранить натуру, передать ее в зримом образе.

И, конечно, было важно, что скажут о моей работе коллеги, товарищи, руководство редакции. Но отчет прошел благополучно — была похвала, была и критика, словом,— нормальный творческий разговор.

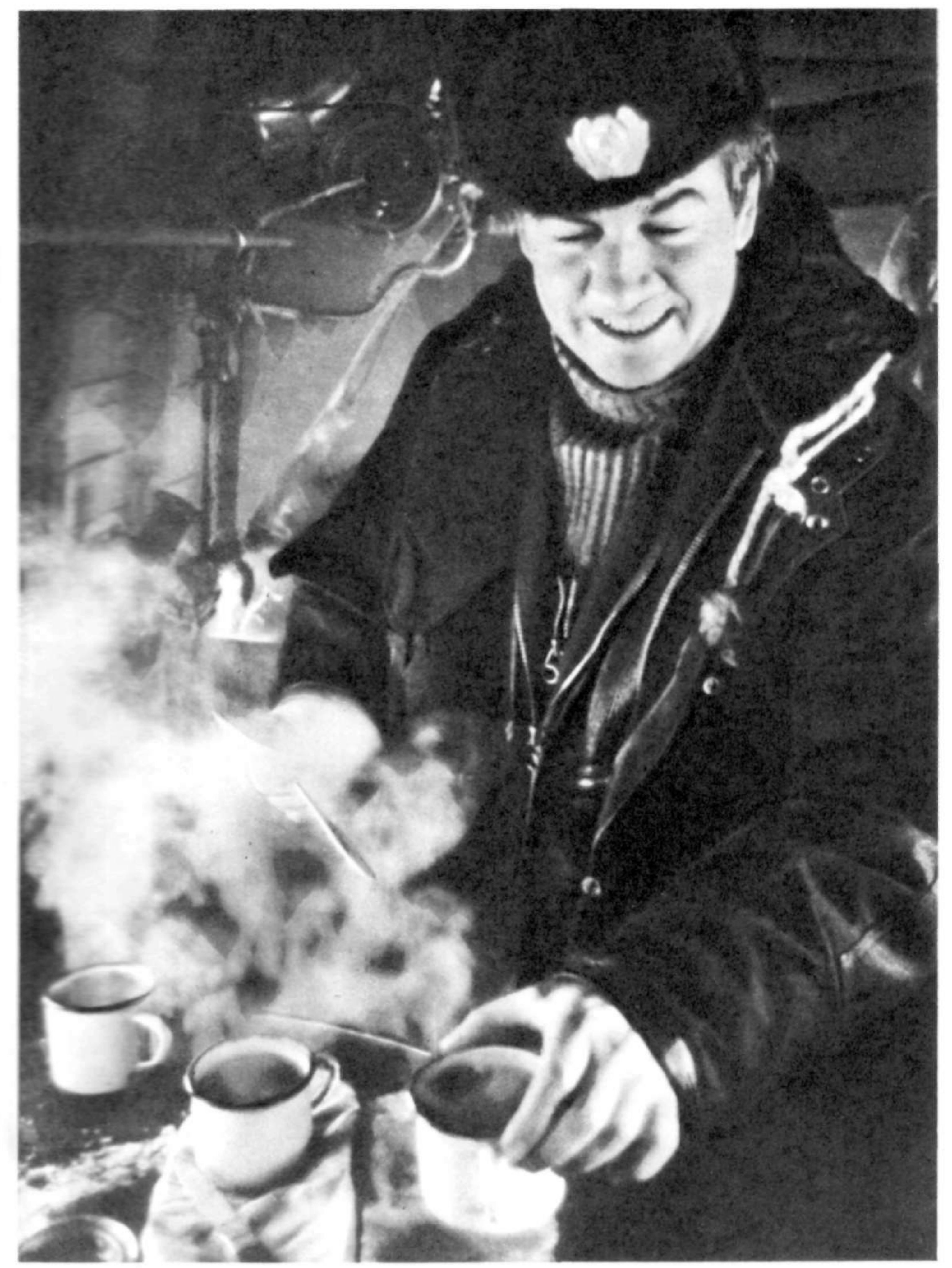
Работа принята. Пора снова в путь...

СОЛИСТКА НАЦИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

СРЕДИ ЛЬДОВ

НА ПРОСТОРАХ ЧУКОТКИ

ПИЛОТСКИЙ ЧАЙ



«Моя земля»

Дипломной работой студента кафедры кинофотомастерства Московского государственного института культуры Олега Ласточкина стала фотовыставка в подмосковном городе Талдом. Экспозиция отразила жизнь тружеников совхоза «Красные всходы» во всех ее проявлениях.

В день вернисажа фамилию Олега в приветственных выступлениях постоянно обыгрывали. Каламбуры, правда, лежали на поверхности, но в то же время имели свой, пусть незамысловатый, но проникнутый симпатией подтекст. Выставку называли первой ласточкой, а фамилию автора — исконно деревенской: отсюда, дескать, и любовь к земле, и творческие пристрастия к сельской тематике.

Но сама выставка была делом вполне серьезным. Она, как отметил первый секретарь Талдомского райкома КПСС В. А. Поздняков, поэтизирует труд сельского труженика и имеет воспитательное значение, которое трудно переоценить. Видимо, учитывая это, институт и подарил выставку (250 работ!) совхозу.

Предыстория создания экспозиции простая. Студент О. Ласточкин выбрал темой дипломной работы будни подмосковного совхоза и поселился там на три летних месяца.

Можно понять те трудности, которые возникли перед молодым человеком, взявшимся за решение большой фотографической темы. Но Олег имел опыт съемочной работы. Он начал снимать еще в школе, увлекался одновременно и живописью, и фотографией, и кино. Затем четыре года МГИКа. Диплом Олега — это серьезная журналистская съемка, где нужно было найти ходы и переходы, связки и акценты. Все было заранее тщательно продумано, составлен подробный сценарий с покадровой разработкой. Кадроплан, конечно же, был тематический: уборка зерна, картофеля, сенокос, будни, быт людей, их отдых и т. д.

Олег изучил специальную литературу, объясняющую специфику совхозной жизни, тех подразделений, которые там функционируют. То есть начал с того, с чего начинают обычно фоторепортеры, отправляясь в дли-



ОЛЕГ ЛАСТОЧКИН МОЯ ЗЕМЛЯ. СОВХОЗ «КРАСНЫЕ ВСХОДЫ» (ИЗ СЕРИИ)



ОЛЕГ ЛАСТОЧКИН МОЯ ЗЕМЛЯ. СОВХОЗ «КРАСНЫЕ ВСХОДЫ» (ИЗ СЕРИИ)

тельную командировку в незнакомую им обстановку. Но, естественно, одного «литературного» знания еще недостаточно, Поэтому первые дни пребывания в «Красных всходах» были отданы наблюдению, знакомству с людьми, «фотографической адаптации». Чтобы перейти к фотографированию «набело», нужно было вжиться в «негородскую» обстановку и дать понять людям, что фотограф — человек, здесь не посторонний, что называется, свой среди своих. Приходит мысль, что на материале этой дипломной выставки можно написать и другой диплом — о взаимоотношениях фотографа с героями съемки. Высшее благо для фотографа — когда к нему привыкли и относятся с уважением, интересом. Об этом говорит большая часть портретов и жанровых ситуаций, при съемке которых автор вступил в открытый контакт со снимающимися.

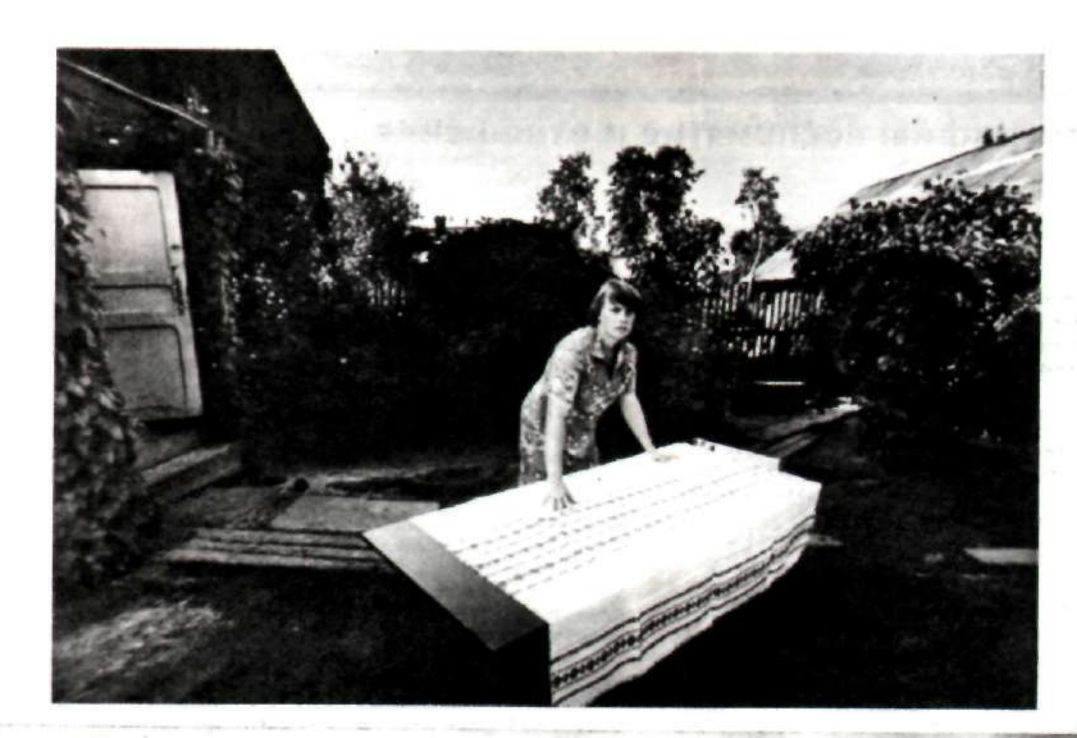
Люди смотрят в объектив... Не всегда это получалось у Олега достаточно интересно. Иногда автор злоупотреблял приемом съемки «на память». К слову сказать, прием такой откровенной съемки «тет-а-тет» с недавних пор стал популярным. Вдруг выяснилось, что здесь есть свой выигрышный эффект, если можно так сказать, двойной памяти. «На память» тому, кто перед объективом, и «на память» нам с вами о времени и о современниках. В нашу память снимающийся человек может вписаться так же органично, как в собственный семейный альбом.

О. Ласточкин только-только постигает данный прием. Но главное в другом. На его удачных и не совсем удавшихся кадрах люди смотрят на фотографа, как на своего человека. И как на доброго человека. И нет в глазах позирующих никакого желания покрасоваться.

Все это крайне важно для фотографа, который берется за создание многокадровых циклов. Поскольку, как правило, они не бывают «безлюдными», то здесь от автора требуются режиссерские навыки.

О. Ласточкин за три съемочных месяца многое понял, осмыслил и полюбил. Можно спокойно извинить ему «громкое» название, выбранное для выставки: «Моя земля». Это действительно его земля, хотя он коренной москвич...

М. ЛЕОНТЬЕВ







Фотография: восприятие и отношение

**Академик Д. С. Лихачев
отвечает на вопросы
фотожурналиста
В. А. Генде-Роте**

— Дмитрий Сергеевич, считаете ли вы, что черно-белая фотография уже исчерпала все свои возможности и должна уступить место цветной?

— Фотография монохромная и фотография цветная — это два вида фототворчества. Существуют же графика и живопись, и никто никогда графику не отменит из-за того, что существует живопись.
Если говорить о возможностях, то возьмите искусство гравюры. По статусу оно относится к графике. Вспомните великолепные гравюры петровского времени. Сейчас подобных нет и, наверное, создать их невозможно... Но гравюра существует, развивается и, как знать, что еще будет...
Черно-белая фотография может очень многое рассказать *тонко* чувствующему зрителю. Осенняя листва, например, хорошо выглядит на снимках. Человек привык, что осень — это желто-красная гамма цветов. Руководствуясь этим, он мысленно переводит всю градацию серых оттенков в цветную. Ему не требуется много усилий, чтобы такой черно-белый снимок воспринимать как цветной.
Есть множество примеров, показывающих скрытые от первого взгляда особенности и возможности черно-белой фотографии. Человеку, воспринимающему произведение искусства, необходимо сопереживать, догадывать, довоображать. Ко всему этому он должен быть подготовлен заранее.

— Каково ваше отношение к цветной фотографии?

— Мне кажется, что сегодня во многих жанрах нашей цветной фотографии меньше искусства, чем в соответствующих черно-белых. Фотограф зачастую более обеспокоен точностью экспозиции, проявки, совпадения цветов и т. д. Его образное мышление почти не работает, видимо, на это не остается времени, а иногда просто не хватает сил.
Техническое начало в нашей цветной фотографии пока явно превалирует над художественным.
Цветная пленка великолепным образом передает утреннее и вечернее освещение, но отнести это к заслугам фотографов никак нельзя. Красота восходов и закатов создана природой.
А много вы видели снимков утренних туманов или каких-либо других явлений природы, характеризующихся тончайшими нюансами цвета? Думается, нет. Такие сюжеты подвластны только профессионалам высочайшего класса. Для их съемки слишком много надо знать и уметь. Любителю это, как правило, просто не под силу. Конечно, он может рассчитывать на случай, вдруг повезет — покупает же множество людей лотерейные билеты.
К сожалению, фотографов экстракласса, которые глубоко чувствуют цвет, у нас очень мало, а те, что есть, видимо, не в большом почете у издательств. Трудно чем-либо иным объяснить, почему книги, подобные совершенно изумительному изданию «Мелодии русского леса» (фото В. Гиппенрейтера, издательство «Планета», 1983 г.) появляются на полках книжных магазинов столь редко. А ведь одна такая книга сделает больше для воспитания любви к родной природе, чувства патриотизма, ответственности за мир, чем десять, а может быть, и сто других.
Красоту нужно любить, охранять, беречь, лелеять и создавать вновь. Красота воспитывает.
Ассоциативное мышление нельзя бездумным росчерком пера сбрасывать со счетов и обеднять тем самым человеческие чувства. Печально, но я не знаю ни одного нашего цветного альбома, посвященного человеку и его делам, который по своей искренности и художественным достоинствам хотя бы приблизился к названной книге.

— Цветная фотография широко используется в рекламных целях: рекламируются страны, города, отдельные достопримечательности, курорты и т. д...

— Такая фотография действует непосредственно в лоб, для ее восприятия не требуется особой умственной работы... И в то же время «это модное может быть моим, я могу там быть, увидеть и оповестить об этом» — типичный потребительский подход. Не фотография, а патока. К сожалению, что совсем плохо, подобные снимки из рекламы порой перекочевывают в нашу *повседневную жизнь, соответственно ее* отражая, а вернее, искажая.

— Какими должны быть фотографии в альбоме или книге, чтобы вам захотелось поехать путешествовать по следам их автора?

— Снимки обязательно должны быть с настроением. На изображениях архитектурных памятников крайне желательно ненавязчивое присутствие человека. Человек придает таким снимкам жизненность, его даже неподвижная фигура — какое-то движение. Без человека снимок становится отвлеченным, «научным». Мне хочется его с чем-то сравнивать, изучать, сопоставлять, искать корни и т. д. Согласитесь, что это уже не путешествие с его радостью непосредственного познания, а скорее, работа за письменным столом.
В альбоме помимо фотографий ландшафтов и творений рук человеческих должны быть снимки, рассказывающие о разноплановой, естественной, а не «позированной» жизни местного населения.

***— Дмитрий Сергеевич, логика нашей беседы требует задать вопрос о постановочной* фотографии. Как вы ее понимаете?**

— Постановочная фотография в некоторых случаях носит разоблачительный характер, то есть фиксирует, доносит до нас невидимые для обычного глаза стороны каких-то явлений.
Например, я очень люблю рассматривать снимки купеческих семейств конца XIX — начала XX века. Глава семьи сидит в центре, расставив ноги и упершись руками в колени. Сапоги его сверкают, они начищены специально для фотографирования. Чуть сзади, положив руку на плечо хозяина, мужа и отца, стоит супруга. Третий ряд занимают дети.
Прекрасная на сегодня фотография. Она раскрывает характер взаимоотношений в семье привилегированного в то время купеческого сословия. В данном случае постановка необходима. И тогда, и сейчас она была и есть правдива.
Совершенно иное отношение у меня к постановочной фотографии «из производственного быта». На таком снимке жизнь превращена в театральное действо. Люди изображают работу. Изображают вдохновение.
Это очень плохо, потому что фотография *показывает не саму жизнь, а ее имитацию.*
На таком снимке чувствуется элемент какой-то агитации в пользу изображенного лица, наверное, очень хорошего. Но снимок — не правдив.
Неправдивая фотография разрушает всю «цепочку доверия»: газета — снимок — текст — читатель.
Когда ученого снимают за микроскопом, я этому не верю. Когда он сидит за аккуратным письменным столом и что-то пишет — плохо...
А бывает... Человек работает за пишущей машинкой, кругом полный беспорядок, волосы снимающегося растрепаны... Представьте себе, в это я верю, хотя сегодня растрепанные прически стали уже почти нормой.

— По своей сути фотография является как бы документом, подтверждающим происходящее...

— Конечно, это документ. Но какой? Документ жизни или документ съемки? Это далеко не одно и то же. К сожалению, большинство зрителей понятия эти не различают.
Воздействие фотографий, лишь имитирующих жизнь, опасно, они воспитывают притворство.
Мне не хочется сгущать краски, но иногда видишь, я бы сказал, чудовищные фотографии. Никакого отношения к изображенной жизни они не имеют, впрочем, документом съемки их также не назовешь. Такое «произведение» являет собой плод творчества совершенно беспринципных и невежественных людей, сотворивших «действительность» при помощи ножниц, клея и нескольких разных негативов. Те, кто это делает, не должны считать своих читателей или зрителей дураками. Монтаж в фотографии виден всегда.
Когда люди сидят рядом и не объединены как-то между собой, это совсем не значит, что они «беседуют». Сразу закрадывается подозрение — при каких обстоятельствах сняли отчужденных друг от друга людей? Подозрение превращается в уверенность, когда начинаешь анализировать снимок. Разное освещение, разный масштаб, подозрительный *фон, другие мелочи* — ясно, перед тобой монтаж.
Получил большое распространение еще один вид фотографической лжи, это когда старый снимок выдается за теперешний. Особенно практикуется это у юбиляров разного рода и актрис. Последних как-то понять еще можно, но когда идешь на семидесятилетний юбилей к... «молодому» человеку — это ужасно.
Зачем стесняться законов природы? Их обмануть нельзя, так незачем обманывать и себя.

— Давайте поговорим теперь о портретной фотографии, которую можно назвать «парадной», «представительской», «деловой» и т. п. По практикующейся у нас методике изготовления она также относится к постановочной.

— Видите ли, такой портрет часто бывает разоблачительным. Это хорошо, пусть каждый представляет себя таким, каким

Окончание. Начало см. «СФ», 1984, № 7.

он хочет себя представить. И очень любопытно, кто каким хочет быть. Один устремляет свой взор ввысь, стараясь изобразить на лице какую-то глубокую мысль, другой снимается «во время работы», третий откровенно улыбается, чтобы «произвести впечатление». Ведь часто на таких снимках «человек из кожи вылезает», чтобы понравиться. Это тоже разоблачение — нескромности.

«Парадные» портреты могут быть и очень непосредственными, и очень правдивыми. Одни люди могут быть задумчивыми, другие — грустными, третьи — скромными, четвертые — ироничными и т. д.

Подобный портрет — очень интересная вещь для размышления.

Мне думается, что в идеале он должен в какой-то мере выражать самое важное, самое существенное в человеке — момент его наивысшего подъема (духовного, конечно). В идеале он должен выражать сокровенное. Может быть, человека следует для этого снимать «врасплох», например на его рабочем месте.

— Не считаете ли вы, что для создания портретов, о которых идет речь, наиболее пригоден репортажный метод съемки?

— Возможно. Такой портрет может быть выбран из множества репортажных. Они — как черновики у писателя. Из черновиков в конце концов и складывается беловой текст.

— Дмитрий Сергеевич, вы большой патриот фотографии, чувствуется, что знакомство с этим предметом у вас не только теоретическое...

— Я занимаюсь фотографией более полувека. В прошлом отдавал ей довольно много времени. Сейчас снимаю мало, почти оставил свое любимое увлечение. Жаль времени — немного его у меня осталось, не все, что задумано, сделано.

Когда-то в командировках, особенно заграничных, я ходил весь обвешанный съемочной техникой. Помимо фотографии увлекался и киносъемкой, правда, недолго: разочаровавшись в своих операторских способностях и абсолютно не имея времени на монтаж фильмов, я бросил кино. Дела с фотографией у меня обстояли лучше. Заметить интересную ситуацию, выбрать кадр, в нужный момент нажать на спуск аппарата — это у меня получалось.

— Ваше отношение к фотографической технике?

— Я фотографировал хорошо, когда работал «Любителем». Чудный аппарат, простой — нет ничего лишнего.

Когда перешел на дорогие камеры, снимать стал хуже, они требуют к себе серьезного отношения и отнимают много времени у самого процесса съемки.

— Вы храните свои фотографии в альбомах, расскажите о них.

— Я думаю, что альбомов у меня около шестидесяти. Только Болгарии посвящено двадцать. Я очень люблю эту страну. Есть альбомы по Англии, Шотландии, Австрии, Дании, Италии, Югославии и, конечно, немало их по нашей стране.

— Расскажите, пожалуйста, как вы над ними работаете?

— Я заказываю в лаборатории фотографии разного формата, полагаясь при этом на вкус постоянно печатающей с моих пленок лаборантки Антонины Алексеевны Кореньковой. Моя же работа заключается в том, чтобы составить альбом, то есть расклеить снимки, предварительно соотнеся их друг с другом. Это далеко не простая задача. У меня есть принципы, которыми я руководствуюсь. Один снимок на странице выглядит скучно, и я обычно помещаю фотографии блоками, почти как в журналах. Если нужно расклеить видовые снимки, стараюсь расположить их в линию, чтобы совпадал горизонт. Получается, на мой взгляд, очень здорово.

Когда я снимаю разговаривающего со мной человека, то никогда не делаю этого один раз — обязательно несколько. Расположенная в одном месте, такая серия выглядит очень хорошо, живо передает динамику. Более того, куда-то исчезают даже плохие кадры, скрадывается неумение поймать выгодный момент.

Может быть, я говорю о вещах общеизвестных, но до них я дошел своим умом, правда, затратив на это немало времени. Впрочем, для любителя такой путь естественен....

— А для профессионала! Как вы относитесь к тому, что у нас нет ни одного фотографического вуза!

— Это очень плохо. Мы совершенно недооцениваем фотографию, совершенно недооцениваем! А между тем фотография ежедневно, ежечасно вокруг нас, и так в течение всей жизни, а иногда и до, и после.

Кинематограф свои вузы имеет. Фотография — нет. Почему?

— На чем должно быть сосредоточено внимание при подготовке специалистов по фотографии, если такое высшее учебное заведение все же появится?

— Обязательно на социальной истории, на истории искусств — одним словом, на предметах, связанных с общей культурой человечества.

Фотография — важнейшее средство познания, и, составляя программу обучения, об этом не следует забывать. Ни в коем случае нельзя делать главный упор только на технику, в конечном итоге это мало что даст для развития культуры студентов.

Не надо думать, что будущее высшее учебное заведение по фотографии непременно станет выпускать на все сто процентов выдающихся фотографов. Если таковых окажется даже три процента, это уже великолепно. Всем другим дело найдется.

Раз мы говорим о реализме, боремся за него, то мы должны делать в этом направлении и практические шаги, а у нас даже история искусств в школе не изучается.

Так вот, одни выпускники будущего вуза, может быть, помогут восполнить этот пробел, другие станут вести какие-то фотографические объединения, третьи со знанием дела работать в прессе и в издательствах.

Так как потеряно очень много времени и нам придется наверстывать упущенное, то совершенно необходимо, чтобы такое учебное заведение имело развитое заочное отделение с достаточно широкой специализацией. Ведь практиков в разных областях фотографии работает у нас не так уж мало.

— Скажите, если бы вам была предоставлена возможность сделать вами любимую серию снимков: в космосе, в Арктике, в Антарктиде или Африке — на любом континенте, в любой стране — словом, где хотите и сколько хотите,— что бы вы тогда сфотографировали!

— Фотография может легко учить добру, показывать красоту добра. Я бы сделал серию снимков, назвав ее — «Человек и собака». Вы, наверное, замечали, что люди в большинстве своем как-то по-особому просты, естественны и добры наедине с живой природой? Я бы показал, как «беседуют» с собакой ребенок и старик. Человек какой-нибудь самой неожиданной профессии и, наоборот — самой заурядной. Я взял бы для этого представителей разных народов и показал бы все доброе, что есть в их лицах во время такого общения. Представляете, какая замечательная была бы демонстрация добра в человеке. Это может сделать именно фотография — и никакое другое искусство.

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Путешествуйте на здоровье!



Этот фотоальбом — первенец недавно созданной в Профиздате редакции литературы по туризму *. Перед авторским коллективом стояла задача — рассказать средствами фотографии практически обо всех видах и отраслях туризма, о туристских маршрутах, число которых увеличивается с каждым годом. При этом необходимо было показать социальную сторону советского туризма, его познавательную и оздоровительную направленность.

Более 200 цветных иллюстраций объединены в настоящую фотоэнциклопедию туризма (составитель В. Новоспасский). Авторы снимков — фотожурналисты, для которых туризм — или основная, или просто любимая тема съемки. Наряду с превосходными кадрами известных мастеров видовой съемки В. Гиппенрейтера и А. Бушкина широко представлены работы фотокорреспондентов журнала «Турист» А. Богданова, В. Дорожинского, Д. Луговьера, В. Опалина. Именно благодаря их умению и сноровке, хорошей спортивной форме в книгу вошли снимки, запечатлевшие туристов-водников на трудных перекатах в Северной Осетии, альпинистов, идущих к заснеженным вершинам Тянь-Шаня, головокружительный подъем мотоциклистов по горным дорогам, велосипедистов в песках Каракумов. К сожалению, в книге встречаются и проходные сюжеты-штампы типа: «Слева — Казбек, справа — турист», есть тематические повторы. Но таких снимков меньшинство. В памяти остаются выразительные, оригинальные, с выдумкой снятые кадры.

Заметим попутно, что в книге не всегда даны подписи к снимкам. Как, скажем, зритель — не специалист — узнает на фотографии знаменитых на весь мир альпинистов В. Абалакова и М. Ануфрикова, как он отличит Саяны от Алтая, Байкал от Телецкого озера? Понятно стремление авторов альбома к обобщению, но более конкретные подписи могли бы обогатить зрительный ряд информационно и эмоционально.

«Медики утверждают, что активное движение — залог здоровья. Психологи советуют: лучший отдых — перемена мест. Так путешествуйте на здоровье!» — этими словами завершается текст книги. Тут же рядом и последний кадр: цветущее уходящее вдаль поле, радуга в небе, палатка. Притягателен и многообещающ туризм — доступная каждому страна открытий...

Г. ЕРГАЕВА

* Туризм в СССР. Фотоальбом. — М.: Профиздат, 1983.

Константин Симонов С «лейкой» и блокнотом

Продолжая публикации материалов о работе советских фотожурналистов на фронтах Великой Отечественной войны, мы знакомим читателей с неопубликованными снимками фронтового фотокорреспондента «Известий» Павла Трошкина. Негативы предоставлены редакции его дочерью К. Савельевой.
О встречах с Павлом Трошкиным на дорогах войны рассказал писатель Константин Симонов в книге «В редакцию не вернулся», отрывок из которой публикуется на этих страницах.

Павла Трошкина я впервые увидел летом тридцать девятого года в монгольской степи на Халхин-Голе. Трошкин — худощавый, щеголеватый, красивый, в сбитой набок синей авиационной пилотке, в новеньких ремнях, с полевой сумкой на боку и с «лейкой» на груди, с револьвером на другом боку — стоял между юртой разведотдела, вкопанной в желтую песчаную землю Хамар-Дабы, и пятнистым трофейным японским «фордиком». Стоял и ждал, когда из юрты выйдут разведчики, вместе с которыми он должен был ехать на этой машине куда-то на передовую.

Таким — небрежным, щеголеватым и готовым к немедленному действию, как взведенный курок, запомнил я его в первые минуты нашего знакомства...

И потом на протяжении войны до сорок четвертого года приходилось бывать на разных фронтах вместе с Трошкиным, но с особою силой мне в память врезались две первые совместные с ним поездки на фронт. Обе в самом начале войны — в июле сорок первого года. Одна — в Могилев, а другая, немного позже, когда Могилев уже пал,— под Дорогобуж и к Соловьевской переправе.

Обе поездки были тяжелые, полные опасностей и самых непредвиденных обстоятельств, в том числе и трагических. Некоторые из этих обстоятельств дали мне возможность и оценить и навсегда запомнить различные стороны своеобразной угловатой натуры Трошкина.

На мой взгляд, он был человек недюжинный. Мне казалось и продолжает казаться и сейчас, что, останься он жив, он бы не только мог создать из собственных достовернейших снимков целую летопись войны, но ему к этой летописи не понадобилось бы автора текста. Он был необыкновенно заинтересован в людях, любопытен, восприимчив, и мне казалось, что он еще когда-нибудь сам напишет обо всем, что видел.

К несчастью, он погиб незадолго до конца войны — был убит бандеровцами в перестрелке на дороге, недалеко от Львова. Говорили, что он залег в кювете, около своей подбитой машины, с автоматом и отстреливался до последней секунды. Я верю этому: это похоже на него.

В моей памяти он сохранился человеком сильным, упрямым и до такой степени необузданным в своей работе, что с ним было опасно ездить. Когда ему надо было что-то непременно снять, он не отступал от своего намерения ни при каких обстоятельствах и не только сам забывал об опасности, но и забывал, что его товарищи могут быть не настолько храбрыми людьми, как он сам, и что им может быть страшно.

Была в нем черта такого эгоизма: если ему как фотокорреспонденту нужно было сделать свое дело, он, ни с чем не считаясь и не жалея себя, готов был подвергнуть опасности и окружающих. Он просто в этот момент забывал о них. В то же время он сам никогда и ни при каких обстоятельствах не оставлял товарища. Если тебе нужно было идти вечером, в сумерки, когда он уже не мог снимать, куда-то на передний край, чтобы говорить с людьми, не могло быть и речи, чтобы Трошкин оставался где-то сзади, в спокойном месте, и не пошел бы с тобой. Он просто не представлял себе этого. Он все равно шел всюду, куда шел его товарищ, даже если в этот момент для него как для фотографа это было абсолютно бессмысленно.

А в общем, ездить с ним вместе означало действительно все время быть вместе. Всюду, куда тебе нужно было идти, он шел с







ФОТО **ПАВЛА ТРОШКИНА**

СТАЛИНГРАД. 1942 г.

В РАЙОНЕ СЕВСКА. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ФРОНТ. 1943 г.

ВОЗВРАЩЕНИЕ. КИЕВ. 1943 г.

ГОРЕ МАТЕРИ. МАЛОАРХАНГЕЛЬСК. 1941 г.

ВОЛОКОЛАМСК. 1941 г.

тобой, но всюду, куда нужно было идти ему, ты должен был идти вместе с ним. То есть он этого не требовал, но так себя вел, что это как-то уж само собой получалось! Было неудобно проявлять трусоватость, или, мягче выражаясь, благоразумие, находясь рядом с этим неукротимым человеком.

Когда я в книге «Живые и мертвые» писал главы, связанные с боями за Могилев, я часто вспоминал при этом Павла Трошкина, потому что именно с ним мы были там, под Могилевом, и с ним потом выбирались оттуда, и именно его, первая в советской печати, большая панорама разбитых немецких танков вместе с моим коротким очерком была помещена тогда же, в конце июля сорок первого года, в «Известиях».

А следующая наша поездка на фронт с Трошкиным чуть не кончилась плохо из-за его неукротимого характера.

Мы были в штабе одной из дивизий, в районе Дорогобужа, и оттуда поехали на передний край — в разведбат, стоявший где-то в лесу: у Соловьевской переправы. Кстати сказать, мы привезли в штаб дивизии пакет от командующего армией, а командир дивизии, когда мы обещали ему, что, безусловно, доберемся до его разведбата, дал нам с собой пакет для вручения командиру разведбата. В сорок третьем или сорок четвертом году все это показалось бы странным, но тогда, в первые месяцы войны, именно так и было.

До разведбата мы в конце концов добрались, поговорили с людьми и сфотографировали их. Пакет вручили, расписку взяли, все, казалось, сошло благополучно. Но на обратном пути, не доезжая до Дорогобужа, мы попали в кашу. Немцы именно в эти часы, когда мы ездили в разведбат, разбомбили и дотла сожгли Дорогобуж. Эта бомбежка еще продолжалась, когда мы возвращались: над дорогой туда и обратно шли «юнкерсы».

Дорогобуж был еще далеко, но над ним стояла полоса дыма, «юнкерсы» тройками возвращались после бомбежки, бросали мелкие бомбы и поливали дорогу из пулеметов. Пришлось несколько раз выскакивать из машины и бросаться в кювет. Потом над головами прошли еще «юнкерсы», на этот раз четверка. С земли стреляли из винтовок и пулеметов. Один из «юнкерсов» задымил, стал падать, и из него высыпались четверо на парашютах. Они опускались недалеко от дороги. Три остальных «юнкерса» снизились и стали на высоте семидесяти — восьмидесяти метров кругами ходить над тем местом, где приземлились немецкие летчики, густо обстреливая из пулеметов окружающую местность. Видимо, они решили спасти своих — под прикрытием огня двух самолетов посадить третий на поле и забрать приземлившихся летчиков. В воздухе стоял сплошной гул моторов, яростная трескотня пулеметов и снизу и сверху, потому что все, кто находились на земле, били по «юнкерсам».

Трошкин, решив снять вблизи пикирующий «юнкерс», помчался к какому-то стоявшему недалеко от дороги каменному зданию, вылез на крышу и, дождавшись, когда «юнкерс» проходил у него над головой, снял его. Но этим он не удовлетворился и побежал на поле, где приземлились немецкие летчики. На наше счастье, к этому времени с земли подожгли еще один «юнкерс», и он врезался в землю, а два других — или поняв, что у них ничего не выйдет, или расстреляв все патроны — ушли.

Я побежал вслед за Трошкиным, который помчался снимать немцев, но когда добежал, то увидел, что наши набежавшие со всех сторон солдаты схватили там, на этом поле, не только немцев, но и Трошкина. Он был в летной синей пилотке, в испанской кожаной курточке поверх гимнастерки, да еще с немецкой «лейкой» на груди. Разоружая летчиков-немцев, уполномоченный особого отдела полка взял под стражу и Трошкина, приняв его за еще одного сбросившегося с самолета диверсанта.

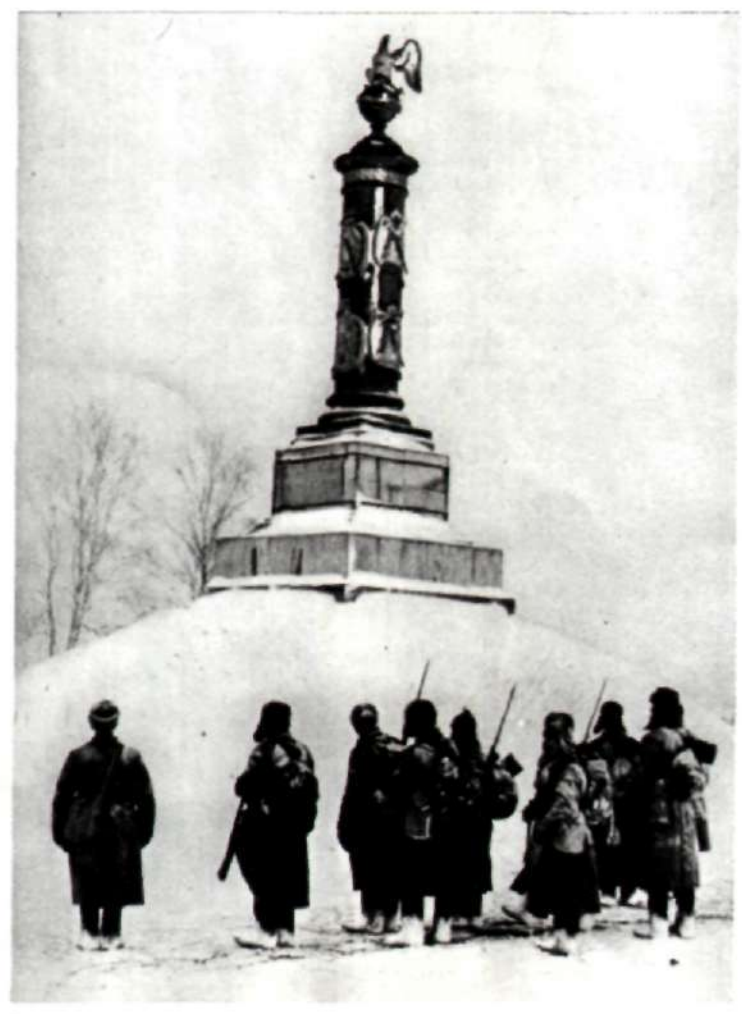
Для того, чтобы объяснить последующее, надо вспомнить тогдашнюю обстановку. Западный фронт, конец июля, дикая бомбежка Дорогобужа, зарево в пол-











СТАЛИНГРАД. БОИ НА УЛИЦАХ ГОРОДА. 1942 г.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ФРОНТ. ЗАТИШЬЕ. 1943 г.

ТАРУТИНО. 1941 г. У ПАМЯТНИКА ГЕРОЯМ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 г.

неба, дорога, на которой возвращавшиеся с бомбежки немецкие самолеты только что убили много людей, первый сбитый самолет, первые пойманные летчики. Люди, в толпу которых я попал, выручая Трошкина, были вне себя. И когда я стал выручать его, то в меня самого уперли несколько винтовок и автоматов, разоружили и арестовали. Уполномоченный, на котором буквально лица не было и которого я на следующее утро, *когда он пришел в нормальное состояние,* просто-напросто не узнал, отказался даже смотреть наши документы. Не помогли и мои требования посмотреть хотя бы расписку на пакете, который я отвозил от командира их же дивизии в их же разведбат.

В общем, нас посадили вместе с немцами в кузов грузовика. Трошкину и нашему водителю, так же как и немцам, связали ремнями руки, а я всю дорогу жалел, что не дал этого сделать с собой, потому что меня целый час везли, уперев в живот автомат, снятый с предохранителя.

Я никогда, ни до, ни после, не видел Трошкина в таком состоянии. Вдобавок, как выяснилось только вечером, у него была ангина, температура под сорок... Трошкин сидел в кузове грузовика со связанными руками и, косясь на сидевших тут же рядом и ничего не понимавших немцев, с перекошенным от гнева лицом кричал уполномоченному:

— Ты дурак, ты мальчишка! Руки мне связал, дурак. Я третью войну воюю, а ты еще первых немцев видишь. Панику устроил, дурак...

— Молчать!.. молчать!..— кричал уполномоченный.

— Хорошо,— кричал Трошкин,— я замолчу. Хорошо, буду сидеть связанный... Я тебе еще покажу, когда приедем в штаб дивизии... Отодвинь от меня, дурак, этих немцев, чтобы я с ними хоть рядом не сидел...

Он кричал это, одновременно брезгливо стараясь отодвинуться от немецких летчиков, которых, так же как и его, качало из стороны в сторону в кузове несшейся по разбитой дороге машины.

Потом мы добрались в штаб дивизии. Все в конце *концов обошлось благо*получно: нас освободили, уполномоченному намылили голову, вернули нам обратно фотоаппарат Трошкина, дали ему лекарство. К утру температура у него стала уже не сорок, а тридцать девять. Я хотел, чтобы он отлежался, но он настоял на том, чтобы ехать в редакцию: хотел скорее проявить пленку. Он безумствовал, потому что ему не дали вчера снять схваченных немцев (как раз, когда он побежал к ним, его самого схватили за руки), *но утешался хотя бы* тем, что сделал необыкновенный снимок — с тридцати-сорока метров, в лоб, телеобъективом снял пикирующий «юнкерс».

Не берусь описывать, что с ним творилось в редакции, когда выяснилось, что бдительный уполномоченный не только арестовал его самого, но и, пока в штабе дивизии разбирались что к чему, успел засветить всю пленку в аппарате.

Весь этот эпизод, о котором я вспомнил, носит, конечно, частный характер. Но мне показалось, что в этой истории проявились некоторые живые черточки характера человека, о котором я пишу. Оттого я и вспомнил об этом нашем совместном с Трошкиным приключении в первый месяц войны.

Были потом и разные другие встречи и поездки, но пишу об этих первых: и потому, что, как первые, они особенно врезались в память, и потому, что все это сохранилось в моих дневниках того времени.

А как ни говори, дневник — это полезное подспорье для памяти, когда ей приходится трудиться над давними событиями.

ФОТО **ПАВЛА ТРОШКИНА**

В кадре — десантники

Традиции и поиск могут сосуществовать в творчестве одного и того же фотожурналиста. В этом нет никакого противоречия — одно совершенно не обязательно должно исключать другое. Примером тому — публикуемые здесь кадры из фотоочерка репортера агентства печати «Новости» Владимира Родионова об училище, готовящем командные кадры для воздушно-десантных войск. Вглядываясь в эти снимки, приходишь к мысли, что традиции советской фотографии, показывающей будни наших воинов, взяты автором «на вооружение».

Он верен им при решении своих широко разрабатываемых тем, а его поиск внутри самой темы дает возможность говорить об уже сложившемся творческом почерке самого Владимира Родионова.

Начало репортерской работы — поиск темы. И тут, пожалуй, главное то, что Родионов старается выбрать тему интересную прежде всего по своему содержанию, а уж затем и сюжетно решить ее достаточно интересно.

На этот раз он ведет рассказ об одной из самых романтичных военных специальностей — спросите у любого мальчишки, в каких войсках он хотел бы служить, когда вырастет, и он почти наверняка ответит — в десантных. Впрочем, кроме воздушно-десантных частей он может еще назвать и морскую пехоту, и пограничников, и летчиков, и... Воинская служба у нас в почете любая. И все-таки воздушная пехота, одетая в тельняшки, даже зрительно необычайно романтична и, может быть, именно поэтому Владимир Родионов не делает упора на внешнюю, парадную сторону жизни этого рода войск. Он, наоборот, целиком сосредоточивается на буднях молодых воинов.

Да простится каламбур — обычно в его фотографиях нет ничего необычного. Об этом уже как-то писалось в нашем журнале, когда мы представляли читателям фотоочерк Родионова «Усатый нянь». И сейчас он также остается верен себе, работает методом наблюдения, терпеливо ждет смены событий, не торопит их, не «воссоз-



НА ВЕРНОСТЬ НАРОДУ

ФОТО **ВЛАДИМИРА РОДИОНОВА**

ФОТО **ВЛАДИМИРА РОДИОНОВА**



В ПАРАДНОМ СТРОЮ

СТРЕЛЯТЬ БЕЗ ПРОМАХА

УКЛАДКА ПАРАШЮТОВ

ОБЫЧНЫЙ УЧЕБНЫЙ ДЕНЬ

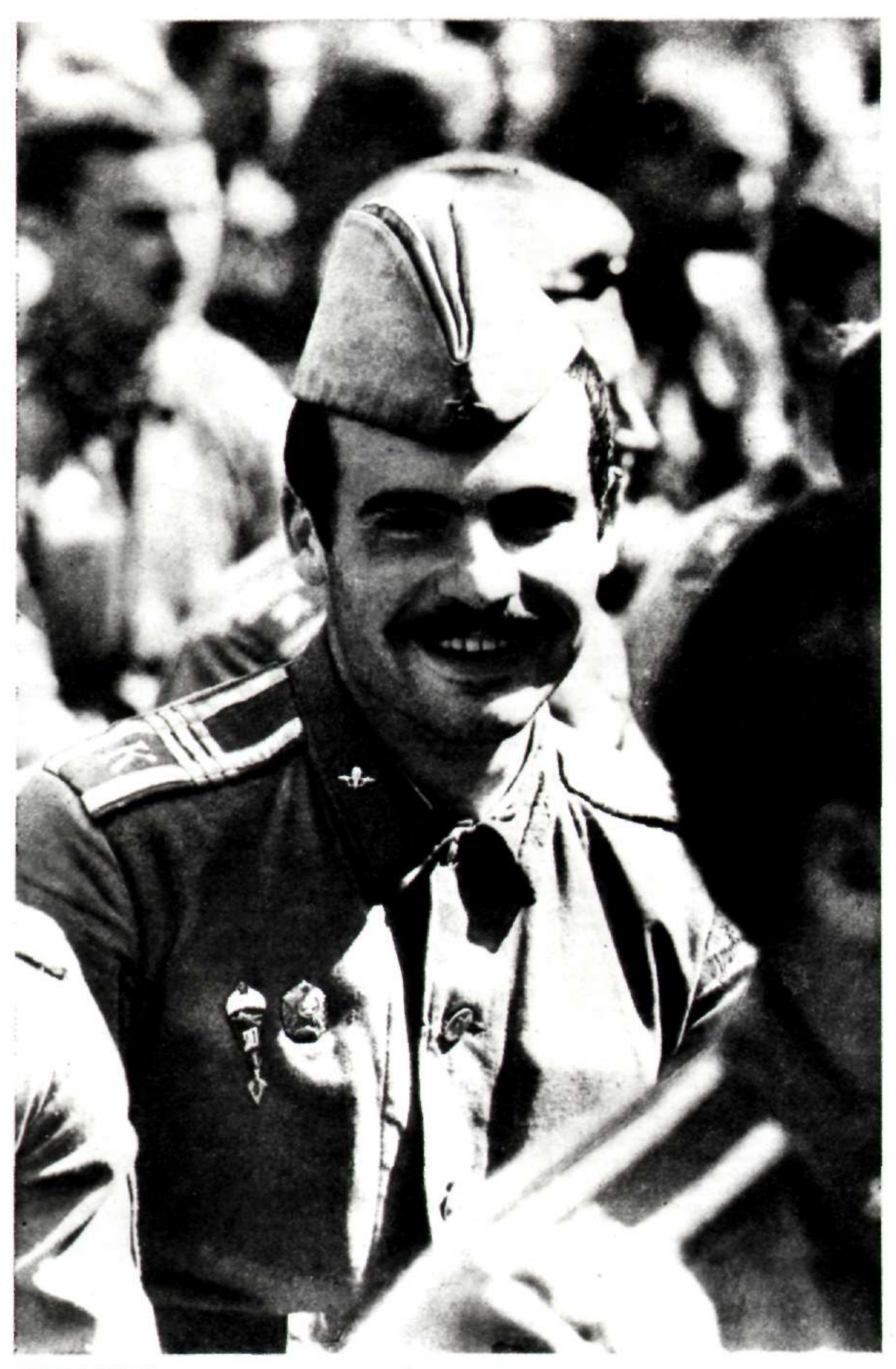
С НЕБА — В БОЙ

дает» и не имитирует — жизнь училища сама по себе достаточно интересна и разнообразна. Для репортера — это чувствуется и по его кадрам, взятым по отдельности, и по художественной структуре материала, взятого целиком,— самое важное — отобрать моменты, наиболее характерные именно для этой воинской специальности, найти «точное попадание» в решении каждого кадра.

Вот один из них — укладка парашютов. Казалось бы, тут можно было за счет необычной точки, ракурса, широкоугольной оптики, что называется «завернуть» кадр, а Родионов идет по простому пути — делает «честный кадр», который дает понимание самого важного, на чем хочет заострить наше внимание автор, на будничности этого занятия. Ведь мы уже привыкли к формуле «Парашют — спорт смелых», а для этих ребят овладение парашютом — только одно из умений в их сложной военной профессии, все они профессиональные парашютисты!

Остается верен себе Родионов и тогда, когда снимает портреты молодых воинов. Если курсант, произносящий присягу, как и должно быть в этот момент — торжествен, параден, он весь сосредоточен только на этом священном ритуале, то сержант, выхваченный телеобъективом из общей массы воинов, наоборот — раскован, как бы «внеслужебен». У него вдруг возник мгновенный контакт с фоторепортером — заметил на себе «взгляд» объектива и улыбнулся снимающему его человеку доброй и совсем не «фотографической» улыбкой, открыв нам сразу суть своего характера. И снова за снимком идет «подтекст» — несмотря на свою суровую службу, перед нами самые обыкновенные парни — комсомольцы, воспитанные на гуманных принципах нашего общества и только в силу необходимости взявшие в руки грозное оружие. А необходимость эта сегодня остра как никогда, потому что чрезвычайно сложна сейчас международная обстановка, ощутимо возросла военная опасность. И именно этим своим молодым гражданам Отечество доверило защиту созидательного мирного труда советского народа. О том, как учатся они сложному военному делу, и рассказывает языком фотографии Владимир Родионов.

М. ЮРКО



ТОВАРИЩ СЕРЖАНТ...

Журналистские выставки-отчеты

Фотографические экспозиции, проводимые в стенах редакции журнала «Советский Союз», стали уже делом привычным. Их инициатор — бюро первичной журналистской организации; руководство редакции поддержало это начинание и выделило необходимые для оформления экспозиций средства.

Начало «выставочному буму» положил вернисаж с несколько необычным названием «Мы». Каждый фотокорреспондент представил для экспозиции по одному портрету, автопортрету или жанровому снимку, где был изображен он сам во время работы. Выставка получилась разнообразной, интересной и веселой. И это понятно — мы снимаем в шахтах, за облаками, на морском дне, словом, — везде и порой в самых невероятных условиях.

Оформление такой выставки больших затрат не требует: по два стекла 50×60 см и по три зажима на каждую фотографию, плюс капроновый шнур — вот и все, что необходимо, чтобы превратить в выставочный зал практически любое помещение. Остается только назначить день открытия и пригласить гостей. И это уже праздник — во всяком случае для авторов, даже если нелицеприятные отзывы и будут суровыми. Но праздник — всегда еще и «практикум», который учит автора отбирать лучшие работы, находить оптимальные принципы их развески. Это ведь совсем не просто — создать гармонию фотографического ряда, найти его смысловое, тональное, композиционное созвучие, умело использовать контрапункт.

К сожалению, удачное соседство фотографий не часто встречается даже на крупных «престижных» выставках. А ведь общеизвестно, что правильно, творчески выстроенная экспозиция порой облагораживает и не очень сильные фотографии, а неумелая, непродуманная — оказывает обратное действие.

А сколько споров было по поводу того, куда какую фотографию вешать! Хорошо если выставка персональная — тут все ясно: автору ее и развешивать. А если авторов много?! Наше бюро журналистской организации составляет план экспозиций на год вперед. В начале каждого года традиционно проводится отчетная выставка за год предыдущий, каждому репортеру предоставляется возможность выставить три свои работы, которые он считает лучшими.

Всего за последние четыре года у нас прошло 14 выставок. Назову некоторые из них: «Мы снимаем спорт» С. Киврина и Е. Миранского, «Форма, поиск...» Г. Макарычева, «Как мы снимаем портрет» — составленная из работ десяти фотомастеров. С большим успехом прошла выставка «50 лет в фотожурналистике» В. Руйковича, «Великая Отечественная» Ю. Чернышева, «Съемка фотоочерка».

Каждая экспозиция становилась предметом оживленных обсуждений, острых дискуссий, творческих споров, в которых участвовал весь коллектив редакции. Известно, что разбор фотографических произведений в профессиональной среде обогащает и автора фотографий, и участников такого обсуждения. По нашему мнению, редакционные фотовыставки повышают творческий тонус репортеров, стимулируют соревнование и в результате благотворно сказываются на фотографическом уровне журнала «Советский Союз», значение иллюстрации в котором не требует комментариев. Но есть и иная отдача — посещение выставок всеми сотрудниками редакции, включая художников и членов редколлегии, способствует определению более четких критериев отбора фотографий для публикации в журнале.

Ю. ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ,
заместитель секретаря первичной журналистской организации редакции журнала «Советский Союз»







Ю. ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ ЛЕСОПРОМЫШЛЕННЫЙ КОМПЛЕКС

В. КРЮКОВ ВОДОПАД

С. КИВРИН СТАРТ

А. ХРУПОВ ИВАН КОЗЛОВСКИЙ

Г. МАКАРЫЧЕВ БАГГИ

Ю. ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ НОВОСЕЛЫ

В. ЛАГРАНЖ ПО МОРЯМ, ПО ВОЛНАМ...

С. КИВРИН ЛЕДОВАЯ ДРУЖИНА




72







Валерий Стигнеев **Подпись и снимок**

Бытуют разные точки зрения: одни утверждают, что название является обязательной и неотъемлемой частью всякой фотографии, другие — что снимок должен говорить сам за себя. Находятся и сторонники компромиссного подхода. Они полагают, что, действительно, многие фотопроизведения не могут существовать без текста, но вместе с тем часть снимков может жить и без подписи.

Прежде чем ответить на вопрос: всегда ли нужна подпись к снимку? — постараемся понять ее задачу и роль в структуре фотографии.

С проблемой названия произведения мы постоянно сталкиваемся в творческой практике. Как озаглавить труд — этим озабочены писатели и живописцы, композиторы и скульпторы, кинорежиссеры и журналисты. Бытие культуры было бы крайне затруднено, если бы вместо «Войны и мира», «Князя Игоря», «Вишневого сада» мы говорили и писали: роман Толстого про Отечественную войну 1812 года, опера композитора Бородина на сюжет борьбы русских с половцами, спектакль по пьесе Чехова о разложении дворянского сословия. Но это только одна, назывательная, функция заголовка. Весьма часто он имеет прямое отношение к смысловому содержанию произведения. Ученые-лингвисты говорят, что при этом название используется как «упаковочное средство», служит «уплотненной аббревиатурой текста». Данное положение справедливо не только для художественных произведений.

В газете, например, заголовок дается каждой статье, заметке, информации, хотя живут они всего день-другой. В научных и технических текстах название также является обязательным атрибутом, его назначение — в ясной и точной форме определять предмет и содержание работы.

Проблема отношения фотографии и подписи вообще решается на основе признания их взаимной дополнительности: изображение и слово поддерживают друг друга, обоюдно компенсируя присущие им ограничения. При этом функция слова целенаправленна — подпись можно определить как коммуникативное и выразительное *средство для передачи сообщения*, сосредоточенного в изображении, уяснения авторской позиции.

Посмотрим, как обстоит дело на практике.

Тип и характер подписи под информационным снимком давно определился и остается устойчивым. Обычно текст сообщает о фактических данных, дает необходимые именные, цифровые, географические и иные сведения в полном согласии с тем, что изображено в кадре.

Однако в названии публицистического снимка уже нередко появляется эмоциональная окраска, слово определенным образом направляет зрительское восприятие, вносит в него корректировку, влияя на суждение относительно содержания изображения. В известной мере подпись берет на себя роль выразительного средства.

В еще большей степени возрастает коммуникативная выразительность подписи, когда мы имеем дело с художественной фотографией.

Возьмем один из номеров «Литературной газеты», на страницах которой соседствуют разные виды фотографий. Здесь подпись к информационному кадру «Астраханские моды» представляет читателю модельеров городского Дома быта, изображенных на снимке. Текст к публицистическому снимку под рубрикой «На переднем крае пятилетки», сообщая, что передовым швеям-мотористкам Таллинского объединения «Марат» вручены удостоверения на право метить свою продукцию личным клеймом, начинается словами: «Мастерство — это ответственность». Зачин подписи заостряет внимание читателя на важной общественной проблеме, вводит информационный факт, запечатленный в кадре, в иную плоскость рассмотрения. И, наконец, заверстанный на полосе «Искусство» снимок, изображающий молодых художниц на пленэре, снабжен лаконичным названием «Осенние этюды». Снимок прямо не связан с какой-то статьей, но подпись обосновывает его появление в октябрьском номере еженедельника, создает контекст, который по-своему оттеняет материалы газетной страницы.

В данном примере, как и бывает большей частью на практике, подпись к публицистическому снимку занимает промежуточное положение между текстом к фотоинформации и названием художественной фотографии, соединяя в себе черты того и другого.

Как же название соотносится с внутренней целостностью снимка? На первый взгляд кажется, что по отношению к миру фотографического произведения оно — элемент внешний. Так ли это?

В. Михалкович убедительно показал, как в процессе восприятия фотография актуализирует у зрителя эмоциональные ощущения из прежнего опыта («СФ», 1980, № 11). Такие ощущения, возникающие как бы сами собой при прочтении снимка, он назвал «чувственными значениями». На их основе в умственной сфере возникают значения более высокого порядка — «рациональные». Рациональные значения прокладывают прямой путь к смыслу изображения. Чтобы их сформулировать, нужны слова.

Словами подписи автор снимка дает своеобразный ключ к тем рациональным значениям, *которые образуют смысл кадра*, и тем самым помогает зрителю вникнуть в его содержание.

В работе А. Назарова «Оптимист» представлена типично городская сценка: рыболов в лодке на реке, а вокруг — промышленные корпуса, дымят трубы. Здесь подпись в соответствии с замыслом автора направляет внимание зрителя в русло, далекое от рыболовецких забот — к размышлениям об охране природы в условиях научно-технической революции.

Можно сказать, что в подписи совмещаются две функции, пребывающие в подвижном соотношении: отвечать содержанию кадра и отражать позицию автора. В тексте к информационной фотографии преобладает первая, к художественной — возрастает роль второй.

Автору приходится учитывать «горизонт ожидания» зрительской аудитории, который складывается из бытующих взглядов, представлений. Снимок, опирающийся на существующий «горизонт ожидания», не представляет трудностей при восприятии. Другое дело, когда фотограф стремится создать в кадре новое «кружево» значений и, чтобы исключить сходство со знакомой ситуацией, избежать ее влияния, высвечивает названием иные уровни смысла.

В работе «Бегом быстрее» автор В. Егоров неудачу спортсмена (падение с мотоцикла на обрывистом участке трассы) с помощью подписи превратил в соревнование человека и машины. Мотив аварии отодвинулся на второй план, а чувство юмора, к которому апеллирует фотограф, оттеняет необычность ситуации. Слово в такой подписи выполняет содержательную функцию: образ, который живет в нем, взаимодействует с образным строем снимка. Происходит смысловой монтаж слова и изображения.

Механизм такого взаимодействия при монтаже кинокадров открыл еще в начале двадцатых годов известный советский кинорежиссер Л. Кулешов в своем знаменитом монтажном эксперименте. Открытие это оказало глубокое влияние на теоретическое осмысление монтажа.

«Эффект Кулешова» (это наименование принято в мировой кинолитературе) срабатывал так, что каждый раз один и тот же крупный план зритель воспринимал по-разному. В актерском лице одновременно сосуществовали разные состояния, но они не были выявлены. Монтаж выявлял одно определенное.

Выражение лица, которое прочитывал зритель при монтажном стыке двух кадров, уходило вглубь, терялось среди других, если портретный план рассматривали отдельно, сам по себе.

Нечто подобное происходит при монтажном взаимодействии снимка и подписи. Конечно, оно происходит на уровне смысловых значений изображения и слова — взаимодействуют образные структуры фотографии и словесного текста. Последний как бы выявляет в структуре фотоснимка главный (для данного случая) смысловой уровень, отодвигая остальные на второй план. В процессе восприятия структура внутрикадрового материала перестраивается, устанавливается иерархия рациональных значений — вперед выходят одни и отступают в тень другие. Происходит как бы вычитание несущественной для автора части материала и выдвижение вперед доминирующего значения. И хотя сам снимок остается без изменений, зритель воспринимает его под определенным углом зрения. «Сцепление» подписи со снимком в той или иной мере влияет на суждение зрителя о смысле изображения.

Необходимо отметить, что и изображение может, в свою очередь, влиять на слово, выявляя заложенную в нем иносказательность. Слово как бы активизируется в подписи к снимку.

В снимке «Бабушка и внучек» А. Болдин запечатлел живой и выразительный кусочек жизни. Как истинный жанрист он немногими штрихами «нарисовал» деревенский пейзаж, на фоне которого встретились родственники. Автор мог бы назвать работу «Радостная встреча», «Сюрприз» или «Приятная неожиданность». Однако подпись подчеркивает, что в жанровой сценке он искал черты обобщения, хотел показать, как изменился человек из деревни за два поколения. Добродушный же юмор ситуации подчеркнут уменьшительным суффиксом во втором слове.

Окончание см. на стр. 25

«Природа и мы»

ЮРИЙ СМИРНОВ НА РАССВЕТЕ



«Природа и мы»





ФОТОКОНКУРСЫ

«Природа и мы»



ТАТЬЯНА КУРИЛО ВСТРЕЧА

Веер возможных вариантов, в которых так или иначе реализуется функция названия к фотоснимку, весьма широк. Чтобы убедиться в этом, достаточно перелистать подшивку «Советского фото», каталоги фотографических выставок.
Для многих работ функция подписи исчерпывается своего рода маркировкой. Как правило, в этих случаях используются простейшие грамматические конструкции — назывные предложения, а слово своим буквальным значением повторяет то, что изображено на снимке.
Примеры таких подписей-этикеток хорошо знакомы: «Стройка», «Собрание», «Экзамен», «Металл», «Геологи», «Березы», «Гол!», «Улыбка». Такие названия обозначают объект съемки, материал изображения, лаконично определяют тему кадра.
Часто название сообщает пространственно-временную характеристику снимка: «Просторы Подмосковья», «В арктических широтах», «Обеденный перерыв», «Начало зимы», «Закат в августе»; обозначает действие или состояние: «Идет сев», «За книгой», «Ветер 33 метра в секунду».
Когда подпись берет на себя выразительную функцию, прибегают к метафоре, эпитету, и тогда вместо «Весны» появляются «Весеннее настроение», «Пробуждение природы», «Пахнет весной». Не нужно доказывать, что названия «Морской волк», «Вечерний звон» или «Купание солнца» обладают бо́льшим запасом выразительности, чем «Моряк», «Вечер», «Лес», возбуждают у зрителя дополнительные содержательные ассоциации, активнее влияют на восприятие смысла.
Весьма распространены подписи, прямо соотнесенные со вкусом аудитории. К ним принадлежат цитаты из популярных песен и стихов: «С любимыми не расставайтесь», «Я знаю, город будет», «Средь шумного бала», «Учительница первая моя», прямые заимствования названий известных кинофильмов, музыкальных и литературных произведений: «Аппассионата», «Лунная рапсодия», «Великолепная семерка», «Сладкая жизнь», «Маленький принц».
Иные подписи привлекают внимание своей загадочностью, экзотическими словами: «Терра инкогнита», «Фосилий», «Генеративность». Другие информируют о жанровой принадлежности снимка: «Драматический пейзаж», «Натюрморт с колбой и гранатом», «Интерьер в светло-зеленом колорите». Или о его стилистике: «Праздничный репортаж», «Графика стройки». Или о том и другом сразу: «Портрет в светлой тональности».
В названиях-цитатах, названиях-заимствованиях фотографы стремятся использовать готовые стереотипы зрительского восприятия, сыграть на популярности первоисточника. При этом связь с материалом изображения, содержанием снимка нередко оказывается весьма условной. На эти издержки идут сознательно, чтобы привлечь внимание зрителя, обострить его интерес. С этой же целью подпись отталкивается от типичных для разговорной речи оборотов: «Еще вопрос...», «Вот здорово!», «Приготовились! Нырнули...», «Вот какое оно — море!».
Развернутые метафорические конструкции и символические обороты помогают усилить эмоциональное воздействие снимка на зрителя.
Особый случай составляют циклы и серии фотографий. Если в сериях число кадров незначительно, то в циклах оно может перевалить за сто. И тем не менее, в одних циклах название получает каждый снимок, в других — он только нумеруется, в третьих — не имеет никакого обозначения, а выставляется и публикуется с подписью «Из цикла такого-то».
Однако в каждом цикле есть изобразительная доминанта, которая уже по одному формальному признаку объединяет снимки и дает зрителю ключ к пониманию позиции автора. Это может быть цветение природы, деревенский базар, старый город или отдыхающий человек. Обычно изобразительная доминанта уже отражена в названии цикла.
И в серии, и в цикле повторяемость общего названия в подписи предполагает определенный эффект: каждое новое изображение зрителю предлагают рассматривать под одним и тем же углом зрения. Иначе говоря, для всех снимков существенным становится один и тот же заданный автором смысловой уровень, что в известной степени предопределяет ход зрительского восприятия.
Нередко работа над циклом растягивается на годы. И часто в подписи не хватает даты. Ведь фотография полноценно воспринимается в контексте своего времени. Кроме того, дата позволяет проследить эволюцию авторского творчества, понять динамику цикла. Впрочем, то же самое относится к большинству фотографий (речи нет о кадрах, публикуемых в периодической печати — им временная координата так или иначе задается). На выставках, в фотоизданиях зритель порой тщетно ищет в тексте под снимком обозначения, когда он сделан (в особенности это касается каталогов).
Таким образом, функция подписи к снимку многозначна.
Она может быть маркировкой, способом различения. Может прилагать к изображению текст с фактографическими сведениями, обозначать тему, пересказывать содержание кадра. Тут подпись является элементом внешним по отношению к миру изображения.
Подпись может быть средством, обеспечивающим эффективность общения зрителя с фотографией, привлекающим его внимание тем или иным способом.
И, наконец, она может стать элементом внутренней формы фотопроизведения, когда слово находится с изображением в смысловом взаимодействии, становится содержательным моментом кадра.
Фотоизображение всегда живет в контексте слова, потому что человек формирует результат зрительного восприятия с помощью понятий. Фотография художественная, публицистическая, информационная обязательно подчиняется этому правилу. Снимков без подписи в сущности не бывает. Заголовок типа «Без названия» или три звездочки вместо него, сугубо назывной текст — все это примеры, когда само составление подписи к снимку автор передоверяет зрителю. В зрительском сознании формируется собственная «подпись» к изображению, тесно связанная с тем внутренним комментарием, в котором выражается его отношение.
Мера сотворчества зрителя в процессе восприятия в таком случае возрастает.
Поэтому ответ на вопрос: всегда ли нужна подпись к снимку и какой она должна быть? — зависит от того, какую роль отводит ей автор подписи. Отметим, что нередко вместо фотографа таковым становится сотрудник печатного издания, организатор выставки, составитель фотокниги. Хорошо известно, что дать выразительное название — это особого рода творчество. Каждое название, предлагая свой способ прочтения кадра, имеет право на жизнь. Широкая вариативность, в сущности, присуща любой фотографии. Конечный выбор названия определяется функцией снимка, общим контекстом сообщения, авторской установкой.

Новая встреча с Родченко

В выставочном зале молодежной фотокиностудии «Зоркий» Красногорского механического завода была организована экспозиция работ известного советского фотохудожника Александра Родченко, основателя школы художественного конструирования, одного из зачинателей искусства фотомонтажа, впоследствии профессора ВХУТЕМАСа. Интересно он работал как фоторепортер и оформитель журналов.
Юные фотолюбители Красногорска и других подмосковных городов познакомились на выставке с поисковыми работами А. Родченко, который добивался выразительных результатов в архитектурной съемке, показывая обычное в необычных ракурсах. В экспозицию были включены ставшие классикой фотопортреты поэтов В. Маяковского, Н. Асеева, кинорежиссера А. Довженко, а также серии снимков «Цирк», «Дом на Мясницкой»; страницы из журналов «Советское кино», развороты из альбомов с иллюстрациями фотохудожника.
О творческом пути А. Родченко рассказал ребятам его внук искусствовед А. Лаврентьев.
Знакомство с творческим наследием Александра Родченко стало событием для юниоров, которые делают первые шаги в овладении фотомастерством.

Е. ФЕДОРОВСКИЙ

Рассказ о «песенном крае»

В Днепропетровске, в Доме ученых, по инициативе фотоклуба «Днепр» была организована выставка работ литовского фотохудожника Антанаса Суткуса. Здесь экспонировались работы из циклов «Люди Литвы», «Меняется лицо земли», «Литва с птичьего полета» (А. Суткус использовал съемки с бреющего полета, расширив тем самым изобразительные возможности фотографии). Языком художественной фотографии известный фотомастер рассказывает о щедром и трудолюбивом народе, населяющем «песенный край, что Литвою зовется».
В книге отзывов днепропетровцы оставили много добрых слов в адрес автора, нашедшего путь к сердцам зрителей.

Л. ТОМЕНЧУК

Павел Бояров **Широкоугольники «Руссара»**



С. САЛОВ СЪЕМКА

У фотолюбителей ленинградской фотогруппы «Руссар» много общего. Отчасти это объясняется тем, что все они — воспитанники Ленинградского института точной механики и оптики (ЛИТМО). И все в своей съемочной практике часто используют широкоугольный объектив «Руссар», разработанный много лет назад профессором ЛИТМО М. М. Русиновым. Поэтому название фотоклуба одновременно констатирует и дань уважения прославленному оптику, и чисто технические истоки фотографического ремесла, и пристрастие к широкоугольной перспективе изображения. Следует оговориться, что «широкоугольность созерцания» не является для руссаровцев самодовлеющим принципом, а, скорее, объясняется стремлением уйти от ординарного видения штатного объектива.

Будучи специалистами в областях, прямо или косвенно соприкасающихся с фотоаппаратостроением, они досконально знают фототехнику и, владея небогатым арсеналом собственной аппаратуры и фотопринадлежностей, стараются «выжимать» из них все, на что те способны.

Характерна в этом плане вертикальная композиция, снятая с помощью аппарата «Горизонт» Н. Кувшиновым. Декоративность рисунка ветвей с набухшими почками сочетается с отчетливой узнаваемостью известного городского ландшафта, насыщенного влажным запахом ленинградской весны. Явно тяготеющий к горизонтали, примелькавшийся не открытках вид Петропавловской крепости, и специально предназначенная для съемки горизонтальных сюжетов фотокамера не смогли навязать автору своих «условий игры», не помешали ему отыскать самостоятельное, нетрадиционное решение.

Нередко члены группы, экспериментируя, создают произведения, неожиданные по манере, новые по фотографической стилистике.

Интересны в этом плане работы С. Салова. В «Съемке» репортажно зафиксированы поглощенные торопливой работой незнакомые автору коллеги. И совершенно иной по тональности, композиции вид через запотевшее окно на старый Таллин, эпически статичный.

Техническое оснащение руссаровцев — «ФЭДы», «Зоркие», «Зениты», «Практики» ранних выпусков. К своим «инструментам» хозяева относятся с любовью, иногда при необходимости одалживая их друг другу. Ограниченный арсенал обусловливает определенный изобразительный аскетизм, который, впрочем, не мешает авторам добиваться образной выразительности снимков.

Надо сказать, что навыки репортажной съемки есть у всех руссаровцев. Они, как правило, знают, чего хотят, и не рассчитывают «на авось». Одной из черточек, подтверждающей их техническую грамотность, является частое умышленное включение в композицию источников света, солнца. Таковы, например, фотографии из альпинистской серии Н. Кувшинова. Блики, обильно рождаемые старой оптикой, используются им как своеобразные «наполнители» изображения, как формообразующие элементы. Отметим, что эстетизация несовершенств технологии, превращение «дефектов» в изобразительные и выразительные средства вообще свойственны творческому почерку членов группы.

Большое внимание студийцы уделяют фотографической форме. Композиционно несостоявшаяся фотография с рыхлой, разваливающейся структурой успеха у них иметь не будет. Руссаровцы внимательно следят за новинками фототехники, быстро постигают их достоинства и недостатки, их изобразительные возможности.

Члены группы уже многое умеют. Об этом свидетельствует уровень работ их коллекции. Общим пока что пробелом в творчестве является недостаточное умение активно строить световой рисунок и отсутствие навыков режиссуры. Сегодня студийцы уже работают над устранением этих недостатков, понимая, что завтра они столкнутся с новыми, требующими решения проблемами. Движение вперед продолжается.

С. САЛОВ ГОРОД



В. РЕШЕТНИКОВ УРБАНИЗАЦИЯ

Н. КУВШИНОВ НА УЛИЦЕ

С. САПОВ КОНТАКТ











Н. КУВШИНОВ ЭТЮД

В. РЕШЕТНИКОВ В МУЗЕЕ

Н. КУВШИНОВ ВОСХОЖДЕНИЕ

Проект устава фотоклуба

В стране растет число самодеятельных объединений фотолюбителей. В многочисленных письмах в редакцию инициаторы создания таких фотоколлективов просят опубликовать примерный устав фотоклуба. Выполняя эти просьбы, мы знакомим читателей с типовым проектом устава, который, естественно, может быть скорректирован применительно к местным условиям. Этот проект предоставлен редакции Всероссийским научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы имени Н. К. Крупской.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ФОТОКЛУБА

1. Фотолюбительство — один из видов самодеятельного художественного творчества.

Фотоклуб — добровольное объединение фотолюбителей в целях:

а) организации культурного досуга и эстетического развития участников коллектива средствами фотосамодеятельности;

б) воспитания участников коллектива в духе патриотизма, коммунистической морали, интернационализма;

в) приобщения фотолюбителей средствами фотоискусства к активной общественной деятельности.

2. Основными задачами фотоклуба являются:

а) организация систематической учебно-воспитательной работы в коллективе с фотолюбителями для повышения их знаний и художественного мастерства;

б) проведение консультаций для членов фотоклуба по техническим и творческим вопросам;

в) организация творческих встреч с мастерами советской фотографии, работниками культуры и искусства;

г) систематическая связь с прессой, подготовка к публикации творчески зрелых снимков членов коллектива;

д) творческая связь с фотоклубами страны;

е) организация отчетных, тематических, персональных и обменных фотовыставок;

ж) забота о постоянном росте рядов членов фотоклуба.

ПРИЕМ В ЧЛЕНЫ ФОТОКЛУБА

3. В члены фотоклуба принимаются все желающие работать в коллективе фотосамодеятельности, достигшие 16-летнего возраста.

4. Для вступления необходимо написать в правление фотоклуба соответствующее заявление с указанием секции, в которой фотолюбитель желает заниматься, и представить несколько снимков размером не менее 18×24 см или подборку слайдов, оформленных для демонстрации.

5. Правление в присутствии фотолюбителя рассматривает поступившее заявление с просьбой о приеме в члены коллектива, знакомится с представленными автором работами и принимает решение о целесообразности его зачисления в ту или иную секцию фотоклуба.

ПРАВА И ОБЯЗАННОСТИ ЧЛЕНА ФОТОКЛУБА

6. Член фотоклуба имеет право:

а) избирать и быть избранным в состав правления фотоклуба;

б) решающего голоса на заседаниях фотоклуба;

в) пользоваться клубным имуществом, лабораторией и библиотекой;

г) представлять на организуемые фотоклубом выставки и конкурсы лично им выполненные фотоработы;

д) публиковать свои снимки в прессе, направлять их на областные, республиканские и всесоюзные фотоконкурсы, указывая свою принадлежность к членству в фотоклубе.

7. Члены фотоклуба обязаны:

а) повышать идейно-художественный уровень своих работ, стремиться к созданию снимков, имеющих общественную значимость;

б) выполнять задания и поручения правления фотоклуба, активно участвовать в мероприятиях, проводимых фотоклубом.

8. За систематическое невыполнение требований, изложенных в пункте 7, фотолюбитель может быть исключен из числа членов фотоклуба.

9. Общее собрание членов фотоклуба:

а) является высшим коллегиальным органом фотоклуба;

б) *правомочно при наличии половины состава* членов фотоклуба;

в) рассматривает, утверждает и изменяет устав фотоклуба;

г) избирает правление фотоклуба;

д) устанавливает срок полномочий правления и при необходимости принимает решение о проведении досрочных выборов;

е) собирается по мере необходимости, но не реже одного раза в год.

10. Правление фотоклуба:

а) избирает из своего состава председателя, его заместителя, распределяет обязанности между остальными членами правления;

б) планирует работу фотоклуба и организует *мероприятия в соответствии с утвержденными планами;*

в) созывает общие собрания членов фотоклуба;

г) производит прием в члены фотоклуба;

д) принимает решение об исключении из числа членов фотоклуба;

е) составляет финансовую расходную смету и представляет ее на утверждение в шефствующую над фотоклубом организацию; расходует выделенные денежные средства и представляет в бухгалтерию документы, подтверждающие правильность расходов;

ж) осуществляет творческие связи с фотоклубами страны и органами печати;

з) отчитывается о своей работе перед общим *собранием членов фотоклуба и шефствующей* над фотоклубом организацией.

ПОЛОЖЕНИЕ О ФОТОКЛУБЕ ПРИ ДОМЕ КУЛЬТУРЫ

1. Фотоклуб при Доме культуры является коллективом художественного творчества.

2. Основными целями деятельности фотоклуба являются:

а) организация культурного досуга и эстетического развития участников коллектива средствами фотосамодеятельности;

б) воспитание участников коллектива в духе патриотизма, коммунистической морали, интернационализма;

в) приобщение участников коллектива средствами фотоискусства к активной общественной жизни.

3. Основными задачами фотоклуба являются:

а) ведение систематической учебно-воспитательной работы с участниками коллектива;

б) организация творческих выставок, конкурсов работ членов фотоклубов. Проведение консультаций с фотолюбителями, встреч с мастерами советского фотоискусства, работниками культуры и искусства, представителями прессы, передовиками производства;

в) обмен фотовыставками с другими фотоклубами страны, участие в проводимых в стране фотовыставках и конкурсах;

г) публикация лучших работ членов фотоклуба в прессе;

д) организация показа тематических клубных и персональных фотовыставок на предприятиях, в колхозах и совхозах района;

е) активное участие членов фотоклуба в мероприятиях, проводимых Домом культуры.

4. Руководство работой фотоклуба осуществляет правление, избираемое общим собранием членов фотоклуба, в соответствии с уставом фотоклуба.

О своей работе правление отчитывается перед общим собранием не реже одного раза в год, а о своей организационно-хозяйственной деятельности перед дирекцией Дома культуры — не реже двух раз в год.

5. Правление фотоклуба составляет годовой перспективный план и развернутые квартальные планы работы, утверждаемые дирекцией Дома культуры.

Правление фотоклуба организует мероприятия в соответствии с утвержденными планами работы, составляет сметы расходов на планируемые мероприятия, расходует выделенные фонды и денежные средства и представляет в бухгалтерию Дома культуры документы, подтверждающие правильность расходов.

В установленные сроки правление подает дирекции Дома культуры заявку на нужное имущество для включения его в общую заявку Дома культуры на следующий финансовый год.

Правление ведет переписку с отдельными фотолюбителями, фотоклубами, осуществляет связь с общественными организациями, прессой по вопросам, связанным с творческой деятельностью фотоклуба.

6. Переписка, связанная с финансированием и материально-техническим обеспечением фотоклуба, ведется непосредственно *дирекцией Дома культуры.*

7. Имущество, приобретаемое Домом культуры для работы фотоклуба, отдается под материальную ответственность штатному сотруднику Дома культуры, осуществляющему контроль за его использованием, исправностью и сохранностью.

ФОТОПАНОРАМА

Прошлое и настоящее фотографии

Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник, слегка потеснив экспозицию предметов русской старины и прикладного искусства, развернул интересную выставку, которая будет действовать в течение года. Она посвящена истории развития фотографического дела в нашей стране.

Открывая вернисаж, директор ярославского музея, основанного в 1864 году, В. Лебедев сказал, что музей хранит в своих фондах уникальные материалы, относящиеся как к развитию фотографической техники в России, так и к творческому наследию русских фотомастеров.

Что это действительно так, убеждаешься с первого же стенда, где выставлены два великолепно сохранившихся дагерротипа неизвестных ярославских авторов, снятые в начале 40-х годов прошлого века. Среди собраний музея — альбом снимков русского фотографа-путешественника и историка искусств И. Барщевского, семейный фотоальбом Мусиных-Пушкиных и много других фотографических редкостей.

Большой интерес представляет снимок, относящийся к событиям революции 1905 года («Собрание иваново-вознесенских рабочих на реке Талке»), и датированный 1916 годом жанровый портрет знаменитого русского летчика М. Ефимова у самолета.

Старейший ярославский фотожурналист К. Работный запечатлел исторический момент рабочей демонстрации в Ярославле в апреле 1918 года. Рядом на стенде — фотодокументы 1919 года.

Научный сотрудник музея, хранитель фотофондов Н. Панфилова привлекла к участию в выставке ярославских коллекционеров старой и современной фотографической техники А. Чукарева и В. Фарафонтова. Они представили редкий сегодня ручной ящичный аппарат «Вся Россия», заряжающийся сразу двенадцатью кассетами 9×12 см, и камеру такого же типа, которую выпускал когда-то в Москве и Либаве русский мастер Иосиф Покорный.

На выставке демонстрируются складные дорожные камеры, которыми фотографы пользовались во времена С. Левицкого и А. Деньера, первый широкоформатный увеличитель конца XIX века — источником освещения в нем была... керосиновая лампа. Коллекционеры А. Чукарев и В. Фарафонтов представили также редкие образцы первых советских камер и объективов: фотоаппарат 20-х годов «Пионер», первую советскую зеркальную камеру «Спорт» выпуска 1936 года, первый советский светосильный объектив с выдвижным тубусом к аппарату «ФЭД»...

Оригинально оформлен раздел современной фотографии. На отдельном стеклянном стенде выставлены искусно подсвеченные голографические изображения редких экспонатов музея, хранящихся в фондах. Авторы голограмм — ярославские школьники. Как рассказал на открытии выставки директор школы и руководитель секции голографии В. Смирнов, ребята сами собрали установку, проявив при этом незаурядную изобретательность и техническую сметку.

Специалисты в области голографии — фотографии завтрашнего дня — еще оценят труд ребят по достоинству. А космонавты уже поздравили своих подшефных с первым техническим успехом — они подарили школьникам цветные кадры, снятые с борта космических кораблей. Эти снимки демонстрируются на выставке над голографическим стендом.

Экспозиция пользуется заслуженным успехом у посетителей.

Н. РАХМАНОВ

Итоги межклубных конкурсов

Подведены итоги межклубной выставки художественной фотографии «Современник», проходившей в Запорожье. Экспозиция была тематической и включала в себя работы портретного жанра.

Дипломы I степени по разделу «Студийный портрет» присуждены Р. Барану, И. Костину, Л. Левиту (Киев), Б. Прохорову (Донецк), В. Корнюшину (Москва), В. Иванову (Свердловск), Л. Тугалеву (Рига), В. Вахи, А. Тенно, П. Тоомингу (Таллин).

Дипломы I степени по разделу «Жанровый портрет» присуждены А. Суткусу (Вильнюс), М. Розову (Днепропетровск), В. Филонову (Запорожье), В. Бухрову (Курган), Е. Раскопову (Ленинград), В. Виноградову, Н. Дейкину, Б. Долматовскому (Москва), В. Браунсу (Рига), Х. Леппиксону (Таллин). Диплом за лучшую клубную коллекцию вручен народной фотостудии «Рига».

* * *

Фотоконкурс «Современница» проводился в Тирасполе. Свои работы прислали 493 автора из 84 городов страны. Первые премии по отдельным разделам были присуждены И. Колпаковой (Лиепая), Ю. Теушу (Челябинск), С. Шиткову (Улан-Удэ), А. Калиону (Конаково), Р. Якупову (Казань). Народной фотостудии «Рига» присужден приз за лучшую клубную коллекцию. Второе и третье места завоевали «Челябинск» и «Миг» (Смоленск).

ФОТОКОНКУРСЫ

«Ассофото-84»

Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР, Народное предприятие «Фильмфабрик Вольфен» («Орво») совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотографія» (ГДР) в рамках Международной экономической организации «Ассофото» объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-84».

Цель фотоконкурса — содействие дальнейшему укреплению братских связей между фотолюбителями обеих стран и развитие двустороннего культурного сотрудничества.

Организаторы обращаются к фотолюбителям СССР и ГДР с приглашением принять участие в конкурсе по следующим тематическим группам:

1. За мир и дружбу.
2. Портрет нашего современника.
3. Спорт.
4. Природа.
5. Мир красок.

В фотоконкурсе могут принять участие фотолюбители СССР и ГДР. Каждый автор может представить на конкурс не более 10 фотографий.

На фотоконкурс по тематическим группам 1—4 принимаются черно-белые и цветные фотографии. Цветные диапозитивы могут быть представлены только по группе 5. Диапозитивы форматом 24×36 мм и 6×6 см должны быть в рамках. Размер фотографий (не наклеенных на картон) по короткой стороне — не менее 24 см, по длинной стороне — не более 40 см.

Все представленные фотографии и диапозитивы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов марки «Свема», «Тасма» или «Орво».

На обороте каждого снимка следует указать фамилию, имя и отчество, профессию, адрес автора, тематическую группу и название снимка, а также марку использованного фотоматериала. На рамке диапозитива должна быть наклеена полоска бумаги, на которой указываются фамилия и адрес автора. Остальные данные указываются на отдельном листе, приложенном к отправленной работе.

Работы на фотоконкурс принимаются до 1 декабря 1984 г. (по почтовому штемпелю) по адресу одного из трех предприятий с пометкой «Фотоконкурс «Ассофото-84».

Для участников из СССР:
245110, г. Шостка Сумской области, Шосткинское производственное объединение «Свема»;
420035, г. Казань, ул. Восстания, 100, Казанское производственное объединение «Тасма».

Для награждения лучших работ установлено 50 премий, в том числе по каждой тематической группе: одна первая — 300 руб.; две вторые — по 200 руб.; три третьи — по 100 руб.; четыре четвертые — по 50 руб.

О. В. Неёлов

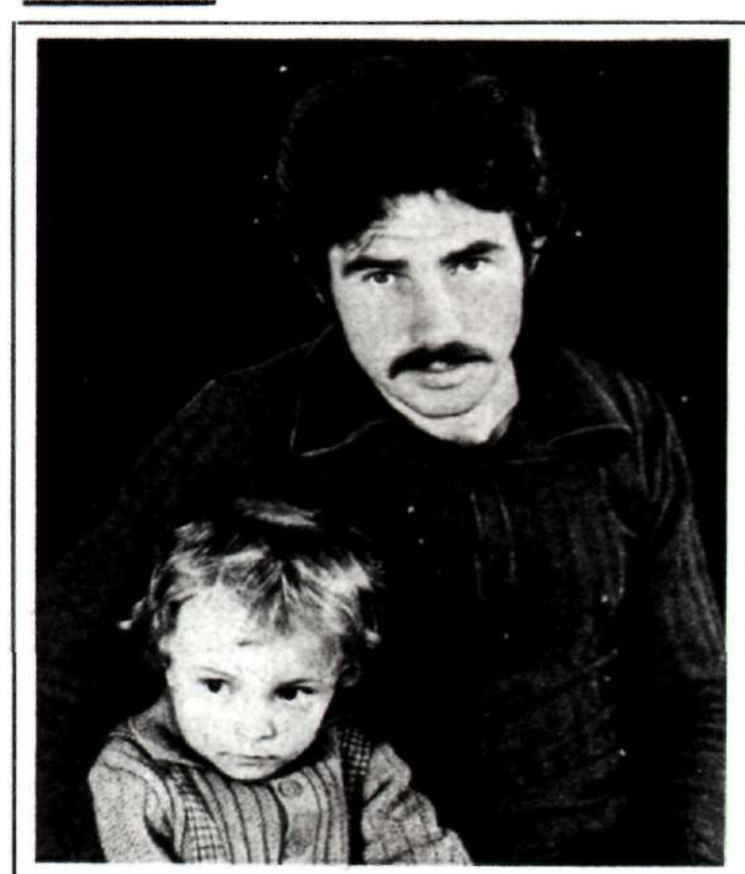
Скончался известный советский фотожурналист Олег Владимирович Неёлов.

Свой жизненный путь он начинал инженером-механиком, но судьба рассудила по-иному — победила любовь к фотографии, которой он увлекся еще в детстве — четырнадцатилетним школьником взял в руки фотоаппарат, чтобы не разлучаться с ним до конца своих дней.

В качестве фотокорреспондента газет «Пионерская правда», «Комсомольская правда», «Советский спорт» он вдоль и поперек исколесил всю страну. О великом трудолюбии фотожурналиста говорит тот факт, что в его личном архиве хранится более ста тысяч негативов и среди них немало выставочных, уникальных. Свидетельством большого вклада Олега Неёлова в советское фотоискусство и фотожурналистику являются многие его выставочные снимки, отмеченные призами, дипломами, медалями. Остаются с нами и долго еще будут служить людям снимки, подписанные «Фото О. Неёлова». Останется добрая память о большом мастере светописи, нашем коллеге, товарище и друге.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО», ФОТОСЕКЦИЯ МОСКОВСКОЙ ЖУРНАЛИСТСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

НАШ ВЕРНИСАЖ



ГЕННАДИЙ ЕРЫГИН, 15 ЛЕТ (ПАВЛОДАР)
ДВОЕ

Геннадий Ерыгин — член фотостудии «Вега» Дома пионеров Индустриального района Павлодара. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Гелиос-44», пленка 250 ед. ГОСТа, выдержка 1/30 с, диафрагма 5,6).

УРОКИ ФОТОЯЗЫКА

Точка съемки и фон

На прошлом занятии мы выяснили, как важно уметь заставить свой объектив видеть так, как видим мы. Но вот вопрос: а сами-то мы хорошо видим? Речь идет, конечно, не об остроте зрения, а о фотографическом видении. О том самом, которое и превращает человека с фотоаппаратом в фотомастера.
Мастер, работа. Эти понятия неразрывны. Сегодня — разговор о работе над кадром во время съемки, причем всего об одном приеме, но приеме важном.
У фотографов есть полушутливый набор заповедей. Одна из них гласит: «Необходимо в нужный момент оказаться в нужной точке». Нередко эту фразу объясняют так: «Это значит оказаться на месте события в самый интересный момент». Оно, конечно, так, но вот парадокс: несколько человек снимают один и тот же момент одного события, а фотографии получаются неравноценные... Разгадка проста: съемка велась с разных точек. Нам с вами понятно: во время события отнюдь не все равно, где находиться зрителю — с одного места видно плохо, а с другого — разворачивается захватывающее зрелище. Даже если объект съемки неподвижен, всегда существует множество точек, с которых можно рассматривать этот объект, а значит — и снимать. И одна из них будет наилучшей. Умение найти ее говорит об определенной степени мастерства. Работы, размышлений этот поиск требует немалых.

Замысел — главное в фотографии, не так ли? Значит, наилучшей точкой съемки можно считать такую, которая наиболее выразительно позволяет передать замысел автора.
Тот, кто надеется, что сейчас ему предложат точный план поиска этой самой «точки», может дальше не читать. Потому что поиск — творческий процесс, и каждый совершает его посвоему. Здесь можно наметить только основные направления.
Многие неопытные фотолюбители считают неважным, второстепенным в фотографии фон. Дескать, главное в кадре — действие, сюжет. Но фон для сюжета — все равно, что сцена для спектакля. Какую роль играет здесь выбор точки съемки?
Вы уже знаете, как важно убрать из кадра все лишнее. Один из приемов исключения несущественного — укрупнение кадра, то есть ближняя точка съемки. В сущности это — исключение фона.
Но часто бывает, что без фона не обойтись. А он, как правило, редко бывает таким, какой нужен фотографу: мешают лишние детали или не устраивает их расположение. Художнику легче — он может то, что ему не подходит, просто не рисовать. А что делать фотографу? Искать такую точку, при съемке с которой эти детали как бы отодвинутся, сольются с фоном или вообще не войдут в кадр.
Грамотна композиция снимка Нины Гуськовой «Классики» (фото 1). Здесь читаются характеры ребят, назревающий конфликт. Сюжет психологически сложный, что, скорее всего, и помешало автору. Главная героиня снимка и дерево на заднем плане оказались почти на одной линии, и наш взгляд невольно переходит с девочки на дерево. А ведь автору было интересно другое направление взгляда — в сторону мальчишки, с которым идет спор.
Изменение точки съемки всего лишь на шаг вправо сразу исправило бы эту погрешность: дерево перемещается к краю кадра, а девочка занимает примерно такое же положение, как и ее подружка в центре. И снимок от этого только выигрывает.





ФОТО 1
ФОТО 2
ФОТО 3
ФОТО 4





В художественном произведении — а мы говорим о фотографии именно с этой точки зрения — не может быть разделения на главное и второстепенное. Здесь все — главное! Не только действие в кадре, но и фон требуют наблюдательности и постоянного контроля за изображением в рамке видоискателя. Попробуйте проделать такой опыт. Выберите самый простой объект, лучше всего — неподвижный, например дерево или скульптуру в парке, и медленно-медленно, наблюдая только за фоном, обойдите его вокруг. Даже если это дерево, стоящее одно-одинешенько в чистом поле, фон (небо) никогда не будет одинаков: то чуть светлее, то чуть темнее, то одно облако, то другое. А что же говорить о съемке в городе! К этому нужно добавить еще и изменение высоты точки съемки — с высоты своего роста, снизу, а если есть возможность — сверху. С самых интересных, на ваш взгляд, точек надо сделать снимки и потом обязательно их сравнить. Это придает опыту наглядность и хорошо тренирует глаз.

Вот два простых сюжета: фото 3 и 4, которые иллюстрируют важность правильного выбора фона. На фото 4 низкая точка съемки, почти от земли, позволила опустить вниз строения на заднем плане и сделать основным фоном небо, на котором хорошо читается темная фигурка девочки. Именно такая ее поза важна для воплощения замысла «Хорошее настроение» (так Марина Гурьева назвала свою работу). Кроме того, низкая точка съемки придала снимку и особую легкость, приподнятость.

А вот в «Радужном шаре», снятом Александром Долговым (фото 3), наоборот, потребовался темный фон. Обратите внимание — мыльный пузырь как бы очерчен светлой каймой — благодаря этому он хорошо выделяется на черном. На светлом, а тем более на пестром фоне он бы потерялся.

...Иногда приходится слышать выражение «активный» или «неактивный» фон. Пожалуй, оно неверно. В хорошем снимке фон всегда активен: либо акцентирует внимание на главных объектах съемки (фото 3 и 4), либо участвует в построении композиционного рисунка (фото 2, автор Евгений Павлов). И очень часто «отыскать хорошую точку съемки» — означает «найти фон».

Г. ЛУКЬЯНОВА

ГОСТИ РУБРИКИ

«В добрый путь, юные друзья!»

Рассказ о детском фотолюбительском движении в социалистических странах продолжают Генеральный секретарь Ассоциации фотохудожников Румынии С. Команеску и руководитель сектора Центрального правления Общества фотографии ГДР Е. Бергман.



СВЕН ЦИБЛЕР, 15 ЛЕТ
«ПФ-ФI»



РОБЕРТ БРАУНЛИХ, 13 ЛЕТ
«ТЯНЕМ — ПОТЯНЕМ...»



САБИНА ШТАДЛЕР, 13 ЛЕТ
ПОДРУЖКИ

РОБЕРТ БРАУНЛИХ, 13 ЛЕТ
ДРУЖНАЯ КОМПАНИЯ



Сильвиу Команеску:

— У нас в стране молодежные фотокружки и фотоклубы делятся на несколько категорий в зависимости от возраста их участников. Есть кружки, где под руководством опытных наставников учатся снимать дети, начиная с дошкольного возраста и до 14 лет. Кроме того, существуют фотокружки в школах и лицеях (здесь занимаются ребята с 7 до 18 лет) и юношеские фотоклубы в вузах и студенческих Домах культуры, а также при городских и районных Домах культуры, крупных промышленных предприятиях. Раз в два года проводится национальный фестиваль искусств «Песня Румынии». Детские и юношеские фотокружки и фотоклубы активно участвуют в этой массовой творческой манифестации.

Для пионеров и школьников есть и специальный фотоконкурс, проводимый Национальным советом пионерских организаций сначала в школах, затем — по районам и республике в целом. Фотографии, удостоенные на этих конкурсах наград, составляют основу коллекций снимков, с которыми Румыния участвует в международных фотоконкурсах для детей и молодежи.

Читателям «Фотоюниора» сотрудники журнала «Фотография», а также Молодежная комиссия при Ассоциации фотохудожников Румынии желают успешного выполнения девиза Международного года молодежи: «Участие, развитие и мир».

Ерг Бергман:

— Детская и молодежная фотография в ГДР имеет свои традиции, сложившиеся в течение многих лет. 20 лет тому назад, в мае 1964 года, в Берлине была открыта первая фотовыставка работ немецкой молодежи. Некоторые юные фотографы, снимки которых были представлены тогда на суд широкой общественности, сегодня — известные фоторепортеры. Руководство детской и молодежной фотографией в ГДР осуществляется централизованно рабочей группой молодежной фотографии в рамках Общества фотографии. Это Общество, в свою очередь, входит в состав массовой организации, объединяющей деятелей культуры — Культурбунд ГДР.

Сегодня у нас в стране работает почти 2000 фотокружков для детей и юношества, насчитывающих примерно 20000 членов. Они организованы в школах, молодежных клубах, на станциях юных техников и натуралистов, на предприятиях.

Наша главная цель — воспитание всесторонне образованной личности.

Дети фотографируют прежде всего то, что их окружает, что представляет для них интерес, причем делают это непринужденно, естественно, свежо и оптимистично. **На этой странице мы знакомим вас с несколькими работами школьников ГДР.** Детские фотовыставки позволяют заглянуть в мир, труднодоступный или вообще недоступный для взрослых. Это подтверждают, например, ежегодные выставки нашей детской и юношеской фотографии, являющиеся результатами двух разных конкурсов. Во-первых, это конкурс детских и юношеских фотокружков ГДР, дающий новые импульсы и направления для дальнейшей работы коллективов. Во-вторых, это Галереи дружбы — выставки художественного и изобразительного народного творчества, которые проводятся во всех школах нашей страны.

Во всех округах нашей республики органы народного образования организуют в школьные каникулы выездные специализированные лагеря, где фотоюниоры в течение одной или двух недель обучаются фотографии во время практических, теоретических и лабораторных занятий, бесед, лекций и фотоэкскурсий. Конечно, для такой работы с учащимися необходима умная и чуткая ориентация со стороны руководителей кружков, их основательная подготовка. Во всех окружных академиях культуры в ГДР по единому учебному плану действуют двухгодичные курсы, по окончании которых фотолюбители и профессиональные фотографы получают официальное свидетельство, дающее им право работать руководителями кружков. Кроме того, рабочая группа молодежной фотографии каждые два года организует курсы повышения квалификации руководителей наиболее активно действующих кружков.

О высоком уровне нашей детской и юношеской фотографии свидетельствуют успехи на национальных выставках и на международных конкурсах. На ежегодно проводимом международной комиссией молодежной фотографии ФИАП конкурсе «ФИАП-ФОТО-ФОРУМ» коллекция ГДР неоднократно получала переходящий кубок, а юные авторы — медали ФИАП и дипломы.

В объективе — улыбка...

Снова на странице юмора выступает читатель из Одессы Виталий Дмитриев — это еще раз заставляет нас почувствовать, что Одесса есть Одесса! Он предлагает расширить жанровый диапазон рубрики за счет «Толкового фотословаря»:
автоспуск — шоссе с уклоном;
видоискатель — фотограф-пейзажист;
контражур — неудача;
недотрога — эмульсия;
фокусировка — ассистентка фокусника;
щелкунчик — неумеренный фотолюбитель.



ФОТО В. МАШАТИНА



ФОТО М. УФИМСКОГО

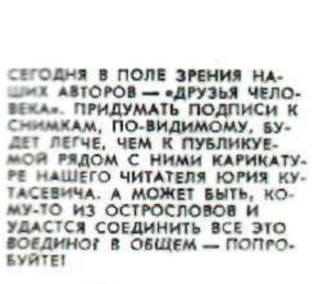




ФОТО В. БОГДАНОВСКОГО



ФОТО Ю. СЕРГЕЕВА



СЕГОДНЯ В ПОЛЕ ЗРЕНИЯ НАШИХ АВТОРОВ — «ДРУЗЬЯ ЧЕЛОВЕКА». ПРИДУМАТЬ ПОДПИСИ К СНИМКАМ, ПО-ВИДИМОМУ, БУДЕТ ЛЕГЧЕ, ЧЕМ К ПУБЛИКУЕМОЙ РЯДОМ С НИМИ КАРИКАТУРЕ НАШЕГО ЧИТАТЕЛЯ ЮРИЯ КУТАСЕВИЧА. А МОЖЕТ БЫТЬ, КОМУ-ТО ИЗ ОСТРОСЛОВОВ И УДАСТСЯ СОЕДИНИТЬ ВСЕ ЭТО ВОЕДИНО? В ОБЩЕМ — ПОПРОБУЙТЕ!

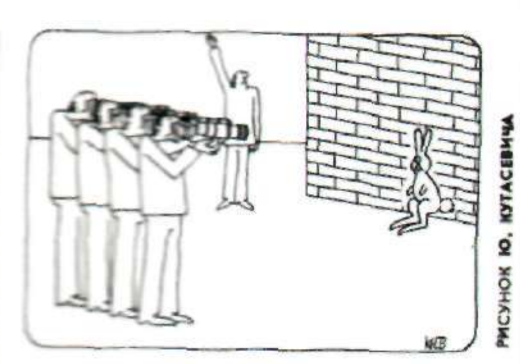
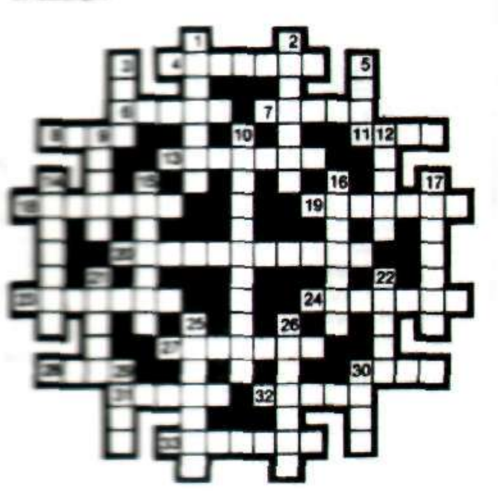


РИСУНОК Ю. КУТАСЕВИЧА

КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ: 4. СОВЕТСКИЙ СКЛАДНОЙ АППАРАТ. 6. ФОТОКЛУБ В БАРНАУЛЕ. 7. СОВЕТСКАЯ ЗЕРКАЛЬНАЯ КАМЕРА. 8. РЕАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ, ОТОБРАЖЕННОЕ НА СНИМКЕ. 11. ФОТОКЛУБ В РУБЦОВСКЕ. 13. РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ ДВУМЯ РИСКАМИ НА ШКАЛЕ ОБЪЕКТИВА. 18. ФОТОКЛУБ В КАЗАНИ. 19. ВИД ФОТОМЕТРА. 20. ПРЕЗИДЕНТ ФОТОСЕКЦИИ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ОБЩЕСТВ ДРУЖБЫ И КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ. 23. СТАРЕЙШИЙ ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ «ПРАВДЫ». 24. ГОРОД В ЛАТВИИ, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «АЗИМУТ». 27. ФОТОКЛУБ В МОСКВЕ. 28. ЕДИНИЦА ОСВЕЩЕННОСТИ. 30. ОДИН ИЗ АВТОРОВ ФОТОКНИГИ «ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО». 31. НАЗВАНИЕ СЕМЕЙСТВА СОВЕТСКИХ ШИРОКОУГОЛЬНЫХ ОБЪЕКТИВОВ. 32. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ АПН. 33. СОВЕТСКИЙ ФОТОРЕПОРТЕР, ПОЛУЧИВШИЙ ЗВАНИЕ «МЕЖДУНАРОДНЫЙ МАСТЕР ПРЕСС-ФОТОГРАФИИ».

ПО ВЕРТИКАЛИ: 1. НАРОДНЫЙ ФОТОКЛУБ В НИКОЛАЕВЕ. 2. НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ В СВЕРДЛОВСКЕ. 3. ПОЛУФОРМАТНАЯ КАМЕРА. 5. КАЛЕНДАРНОЕ ВРЕМЯ СЪЕМКИ. 9. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «ФОТОН». 10. ОБЪЕКТИВ ДЛЯ ЗЕРКАЛЬНОЙ КАМЕРЫ. 12. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ЖУРНАЛА «КРУГОЗОР». 14. МИНИАТЮРНЫЙ СОВЕТСКИЙ ЗЕРКАЛЬНЫЙ АППАРАТ. 15. СТАРЕЙШИЙ ФОТОМАСТЕР. 16. ОТОБРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ В ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ. 17. ЕДИНИЦА ВЫДЕРЖКИ. 21. РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР, ГДЕ НАХОДИТСЯ СЛАЙД-ФОТОСТУДИЯ «СУЗОРЬЕ». 22. ФОТОКЛУБ В ЗЛАТОУСТЕ. 25. ФОТОГРАФ И ТЕОРЕТИК ФОТОГРАФИИ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ. 26. ИСТОРИК И ТЕОРЕТИК ФОТОГРАФИИ. 29. РАЗРЯД ФОТОМАТЕРИАЛА, ОБЛАДАЮЩИЙ ОПРЕДЕЛЕННЫМИ КАЧЕСТВАМИ. 30. СОВЕТСКИЙ ДИАПРОЕКТОР.



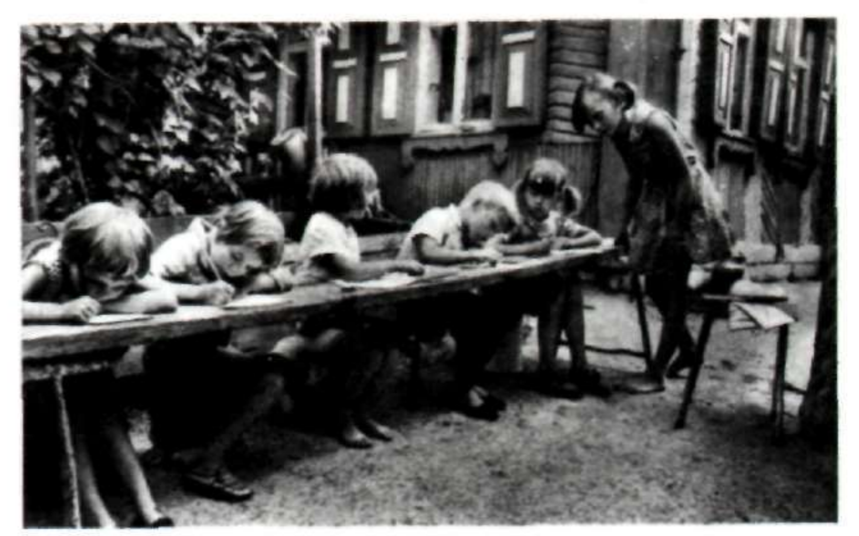
ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 7.

ПО ГОРИЗОНТАЛИ: 3. «ЛЕГЕНДА». 5. БАЛОДИС. 7. ХРУПОВ. 9. «РОЛЛЕЙ». 10. АСТРАХАНЬ. 13. ЖУКОВ. 14. «СТУДЕНТ». 16. ВАЛИК. 17. «БИФОТА». 18. «МИКРОН». 20. ПЕСОВ. 21. «ВОЛГАРЬ». 22. «СОКОЛ». 25. «МЕТАЛЛУРГ». 29. СНИМОК. 30. БУШКИН. 31. АНГАРСК. 32. АХРОМАТ.
ПО ВЕРТИКАЛИ: 1. ПЕНСОН. 2. «ВОСХОД». 3. ЛАГРАНЖ. 4. АНФАС. 5. БАРАН. 6. СЕМЕЛЯК. 8. ХАЛДЕЙ. 11. СВИРИДОВА. 12. «СВЕТОПИСЬ». 14. СОБОЛЕВ. 15. ТУНКЕЛЬ. 19. «ЖИГУЛИ». 20. «ПЛАНЕТА». 23. «ЛИЛИПУТ». 24. ЗОРКАЯ. 26. «ЕРМАК». 27. РАМКА. 28. ШУСТОВ.

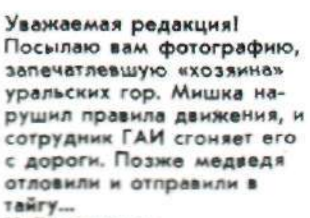
Из читательских конвертов



В. МАЛИКОВ (РЯЗАНЬ) ТЕПЛЫЙ МРАМОР



В. ЗИНОВЬЕВ (СТЕРЛИТАМАК) ПЕРВЫЕ УРОКИ



Уважаемая редакция!
Посылаю вам фотографию, запечатлевшую «хозяина» уральских гор. Мишка нарушил правила движения, и сотрудник ГАИ сгоняет его с дороги. Позже медведя отловили и отправили в тайгу...
Н. Воротников,
Челябинск

Р е д.: Сначала мы хотели поместить ваш снимок в разделе «Фотоюмор», но потом раздумали. Ведь дело — вполне серьезное... Все мы знаем, что ГАИ не только наказывает, но и помогает. Ваш снимок проиллюстрировал это.

Уважаемая редакция!
Свой снимок я назвал «Теплый мрамор»...
В. Маликов,
Рязань

Р е д.: Действительно, с помощью оригинально продуманной схемы освещения вам удалось «оживить» мрамор. Такое впечатление, что скульптура, словно Галатея, творение Пигмалиона, вот-вот заговорит...

Дорогие товарищи!
Я работаю фотографом в геолого-разведочной экспедиции в Якутии. Сообщите, пожалуйста, свое мнение о моих снимках. Снимаю камерой «Пентакон-сикс» с объективом «Биометар» 2,8/120 мм.
В. Максименко,
пос. Чульман,
Якутская АССР

Р е д.: Снимки, в особенности те, что сделаны в ночных условиях, говорят о высоком техническом уровне съемки. Успехов вам в нелегкой работе изыскателя!

Дорогая редакция!
Более полутора лет я безуспешно пытался в фотомастерских разных городов заменить линзу Френеля в «Практике». По совету «СФ» обратился в Москву в мастерскую № 92 (ул. Космонавтов, 8). На днях получил свой аппарат исправным. Помимо линзы, что меня очень обрадовало, были отремонтированы несколько узлов. Это говорит о том, что сотрудники мастерской — вдумчивые, внимательные и, действительно, друзья-товарищи нам, фотолюбителям. Так бы везде к нам относились!
А. Тациенко,
Чернигов

Р е д.: А мы, в свою очередь, рады за наших земляков-москвичей.



Н. ВОРОТНИКОВ (ЧЕЛЯБИНСК) ОСВОБОДИ ДОРОГУ!

В. МАКСИМЕНКО (ЧУЛЬМАН) НОЧНОЙ РЕЙС



Пеэтер Тооминг **Первые шаги эстонской фотографии**



Р. САХКЕР СЕМЕЙНАЯ ГРУППА. 1880 г.



И. ПЯЯСУКЭ СТРАННИК. 1915 г.



Р. САХКЕР ДЕВУШКА В НАЦИОНАЛЬНОМ КОСТЮМЕ. 1890-е гг.



МУЗЫКАНТЫ В КУУСАЛУ. 1913 г. (АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)

Как известно, технология фотосъемки стала осваиваться в Европе, да и во всем мире, вскоре после сообщения Доминика-Франсуа Араго об удивительном изобретении Луи-Жака Дагерра на заседании Парижской академии наук 7 января 1839 года.

Первые дагерротипные камеры были завезены в Эстонию в июне-июле 1840 года, то есть через несколько месяцев после того, как в Париже наладили их производство. Сообщение об этом можно прочитать в старых таллинских газетах. Первое дагерротипное ателье в Таллине открыл Карл Борхардт в 1844 году. Вероятно, он — автор самого раннего дошедшего до нас дагерротипа, снятого на территории Эстонии.

В начале пятидесятых годов прошлого века в Таллине появилось фотоателье Ф. Мебиюса, занимавшегося уже съемкой на мокром коллодионе. Новый способ дал возможность неограниченно размножать снимки. Клиент мог теперь заказать сколько угодно бумажных отпечатков. Выгодность этого способа поняли *печатники-литографы*. В 1867 году тартуский литограф Георг Шлятер продал свою типографию и стал профессиональным фотографом. Литографами сначала работали и другие первые фотографы: Луиз Хёфлингер, Карл Шульц в Тарту, Фердинанд Каяндер в Валге, Людвиг Сайдлиц в Пярну...

В 1869 году в Тарту начал работать первый фотограф эстонской национальности — Рейнхольд Сахкер. Известно, что он снимал портреты крестьян, которые использовал как эскизы-заготовки художник Оскар Гофман при написании картины «Смерть старого воина». Приблизительно в это же время начал снимать эстонский фотограф Яков Ливенстрем, у которого была «странствующая» (передвижная) фотография.

В прошлом веке успешно работали также Ян Кристин, Генрих Тийдерман, Бернард Лайс, Готхард Шрейберг, Ричард Мантейфель, Чарлз Борхардт.

С именами названных здесь мастеров связано и продвижение эстонской фотографии на международную арену. Чарлз Борхардт получил серебряную медаль на Всероссийской этнографической выставке, Бернард Лайс брал первые призы на международных фотоконкурсах в Бельгии, Ричард Мантеуфель стал обладателем бронзовой медали на фотовыставке во Франции.

В 1895 году в Таллине была создана первая творческая организация фотографов — «Общество фотолюбителей Эстонии».
Спустя два года общество уже выступило в Таллине с отчетом о своей деятельности — большой фотовыставкой.
На стыке веков эстонская профессиональная фотография уверенно набирала силу, начала издаваться и фотолитература на эстонском языке.
В начале нашего века много сделали для развития эстонской фотографии братья Пеэтер и Иоханнес Парикас. Владельцы профессионального фотоателье, они не ограничивались съемкой портретов, а активно использовали светопись в общекультурных целях: издавали фотоальбомы и фотооткрытки с видами Эстонии, написали несколько учебников по фотографии, собрали коллекцию фотопортретов выдающихся деятелей Эстонии, принимали активное участие в жизни многих фотоорганизаций. По инициативе Пеэтера Парикаса в 1919 году было создано Общество деятелей фотоискусства, которое объединило мастеров профессиональной фотографии, а через два года после этого — Эстонский фотоклуб — объединение фотографов-любителей.
В двадцатые годы фотоклубы создавались во многих городах Эстонии (Нарве, Раквере, Тарту, Вильянди).
В 1928 году в Таллине появилось «Таллинское фотообщество», инициатором которого был Харри Мальм, один из активных фотодеятелей этого периода. Он выпускал «Фотоежегодник» (1927—1930), журнал «Фотоискусство» (1930—1931), составил изданный на эстонском языке «Фотографический словарь».
В 1922—1924 годах в городе Вильянди в Эстонии работала маленькая фабрика, которая производила фотопластинки «Балта». Руководителем фирмы был опытный и знающий человек К. И. Фрееландт, который раньше работал на фабрике пластинок «Вся Россия».
Продукция маленькой фабрики находила сбыт не только в пределах Эстонии, но и направлялась в Латвию, Финляндию, Швецию.
На этих страницах вы можете познакомиться с творчеством некоторых эстонских фотографов прошлого, получить представление об их стилистике, о жанровых пристрастиях, об уровне исполнительского мастерства.

СНИМКИ ИЗ СОБРАНИЙ МУЗЕЯ ТЕАТРА И МУЗЫКИ В ТАЛЛИНЕ, ТАЛЛИНСКОГО ГОРОДСКОГО МУЗЕЯ, МУЗЕЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ В ТАРТУ



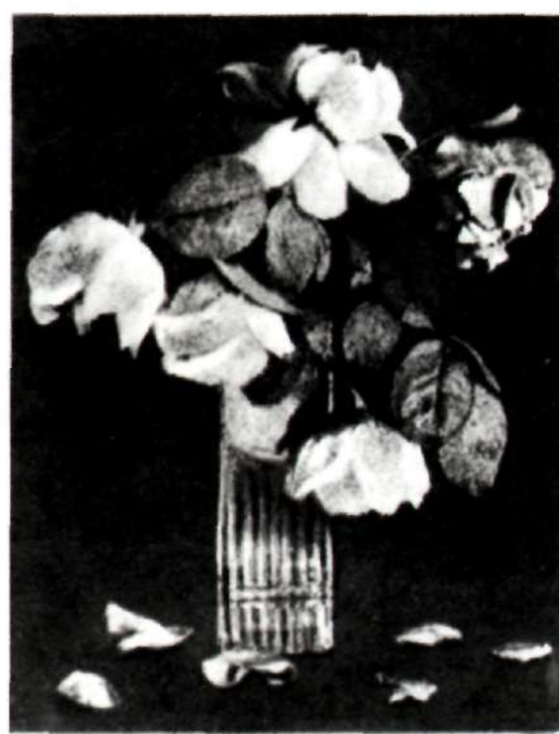
ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ. ДАГЕРРОТИП. 1844 г. (АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)



МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ. 1890-е гг. (АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)



Я. ЛИВЕНСТРЕМ ПАВИЛЬОННЫЙ ПОРТРЕТ. 1900-е гг.



И. МЮЛЬБЕР НАТЮРМОРТ. 1926 г.

Сергей Костромин **Позитивный процесс: цели и средства**

ЭФФЕКТ САБАТЬЕ

Одно из интереснейших фотографических явлений — эффект Сабатье. Этот метод позволяет получать негативно-позитивное изображение в одном фотослое, что, в свою очередь, открывает путь к созданию копий с разными изобразительными свойствами.
Описание принципа работы представлено в книге В. Круг, Г.-Г. Вайде «Применение научной фотографии»: «Эффект Сабатье — это фотографический эффект обращения. Он возникает за счет того, что после неполного проявления фотоснимка и вторичной засветки рассеянным светом проводится *полное* проявление. При этом образуется дополнительное позитивное изображение. Копировальный эффект состоит в том, что серебро, образующееся при первом проявлении, защищает от второго экспонирования находящийся под ним еще не проявленный галогенид серебра. На экспонированных местах расходуется проявитель и образуются продукты его окисления. Оба фактора на местах первичного проявления тормозят вторичное проявление и поэтому ускоряют образование позитивного изображения. Диффузия продуктов, тормозящих проявление, может в значительной степени усилить эффект Сабатье, однако при этом не должны теряться мелкие детали...»
Для работы по выявлению эффекта Сабатье, кроме копировального устройства, потребуется несложное приспособление для *засветки фотопленки*. Им может служить любой источник рассеянного света, например электрическая лампа мощностью 40—60 Вт, размещенная над лабораторным столом на расстоянии 1—1,5 м; удобен также второй фотоувеличитель, работающий от реле времени. Для засветки фотопленки нужна специальная кювета с чистой водой. На дно кюветы помещается черная бумага или пластик, затем эмульсией вверх укладывается пленка и, после того как поверхностный слой воды успокоится, дается свет. Чтобы выявить эффект Сабатье, после первого проявления обязательна промежуточная промывка в проточной воде около 1—2 мин. Применяется также покаскадная промывка в 3—5 ваннах.
Итак, необходимо: произвести контактную или проекционную печать на контрастной фотопленке, затем провести первое неполное проявление, промыть фотослой, засветить его и проявить полностью. При несложном порядке действий нужно знать длительность экспонирований, величину необходимой плотности почернения после первого проявления, интенсивность засветки и т. д.
Чтобы определить эти параметры, с оригинального негатива печатаем три контратипа с выдержками: 1; 2 и 4 с (см. статью «СФ», 1984, № 7, фото 1—3). Проявляем их в разбавленном 1 : 1 проявителе 1—2 мин, затем проводим промежуточную промывку и засвечиваем всю группу одновременно с выдержкой 2 с. Контратипы быстро возвращаем в проявитель и выдерживаем в нем около 1—2 мин. После *дальнейшей обработки* и сушки, просматривая полученные кадры, увидим сильную общую плотность с едва различимыми следами изображений и контурные светлые линии.
Чтобы легче наблюдать изображение — сделаем на контрастной фотопленке копии и после печати на фотобумаге получим контратипы (фото 16—18).
Сравним их с фото 1—3 из предыдущего номера «СФ». На фото 16 изображение полностью обратилось в негативное. На фото 18 — тональность и передача деталей сравнимы с фото 3, а фото 17, если внимательно сравни-



ФОТО 16
ФОТО 17
ФОТО 18



ФОТО 19
ФОТО 20
ФОТО 21



ФОТО 22
ФОТО 23
ФОТО 24

Продолжение. Начало см. «СФ», 1983, № 9—11; 1984, № 2—7.

вать его с фото 2, имеет существенные отличия. То, что изображение стало более контрастным, — неизбежно, так как при копировании была использована контрастная фотопленка, но теперь имеются два изображения: первое (основное по характеру передачи) — позитивное и второе — негативное. Оно возникло на самых светлых участках коры деревьев и легко обнаруживается в промежутках между ветвями. На фото 2 эти промежутки, как им и надлежит быть, — светлые, а на фото 17 — черные. Подобно этому, и ветви из темных превратились в светлые, на некоторых участках возник светлый разделительный контур. Можно сделать выводы из полученных результатов: для фото 16 действие засветки оказалось слишком сильным и изображение обратилось, для фото 17 оно оказалось близким к ожидаемому эффекту Сабатье, а для фото 18 — явно недостаточным.
Теперь изменим условия эксперимента и будем для каждого контратипа фото 1—3 подбирать такое время засветки, которое лучше выявит эффект Сабатье.
В итоге получим: фото 19 (экспонирование — 1 с, засветка — 1 с); фото 20 (экспонирование — 2 с, засветка — 4 с); фото 21 (экспонирование — 4 с, засветка — 32 с). В каждом из вариантов эффект Сабатье легко обнаруживается.
Общие выводы: тональность темнеет от первого контратипа к третьему, проработка в тенях лучше на фото 19, а в светах — на фото 21. Как и следовало ожидать, фото 20 занимает промежуточное положение. Эффект обращения активнее на фото 19. Но что любопытно, в каждом варианте при примерно одинаковой плотности изображений после первого проявления и после засветки с допроявлением эффект Сабатье наблюдается наиболее четко. Из анализа результатов фото 16—21 ясно: для каждого времени экспонирования контратипа требуется подобрать определенное время засветки, а время экспонирования контратипа определяется стремлением автора достигнуть определенной светотональности, выделить именно ту группу деталей, которая представляет наибольший интерес.
Второе: чтобы изображение сильнее обратилось — требуется слабое экспонирование контратипа и его сильная засветка. Этот путь удобнее, чем значительное увеличение интенсивности засветки на изображение нормальной плотности. Так как после более длительного первого экспонирования изображения настолько темнеют, что их копирование не представляется возможным из-за длительных экспозиций, возникновения неравномерностей почернений.
А теперь сравним фото 19—21 с фото 4—6. Конечно, по богатству передачи фактуры, ее насыщенности деталями и возможности регулировать общий контраст изображения, использование эффекта Сабатье предпочтительнее простого контратипирования до максимального разделения тонов. Теперь можно сформулировать еще одно правило: для лучшей передачи деталей изображения выгодны при контратипировании небольшие по интенсивности засветки. Их надо дозировать таким образом, чтобы выявились непроявленные участки кадра, но не происходило обращения изображения. В этом случае засветку можно производить непосредственно в проявителе без промежуточной промывки.
Уделив много внимания технологической стороне получения эффекта Сабатье и некоторому анализу его свойств, попытаемся снова оценить результаты по нашей первоначальной задаче — получению графического варианта с лучшими изобразительными свойствами. Рассмотрим фото 17 и фото 20. Хотя эффект Сабатье и внес новое изобразительное свойство, но сохранилась темная тональность, нет ощущения прозрачности и легкости. Работу необходимо продолжить. А что, если попытаться еще раз вызвать эффект Сабатье? Взгляните на фото 22. Оно получено после второго контратипирования и засветки фото 20. То же самое проделаем с контратипом фото 22, и теперь на фото 23 эффект Сабатье заявил о себе в полную силу. Сравним с фото 20. Композиция на фото 23 просветлела, насытилась мелкими деталями, появилось ощущение зимнего леса. Контурный эффект многократно умножил складки коры деревьев, их ветви и резко очертил другие элементы кадра. Но появилось и нежелательное: стволы деревьев стали слитными и их самые светлые участки обратились в черные. Видимо, продолжать контратипирование с засветкой нет смысла, изображение будет еще сильнее переходить в мелкоструктурное. Здесь удобнее применить обыкновенную ретушь скребком и кистью. Результат — на фото 24, которое представляется наиболее удачным из всех ранее сделанных вариантов.
В принципе поиск технических приемов для выбранного сюжета можно и закончить, но есть и другие подходы.
Возьмем контратип фото 17 и попытаемся получить чисто контурное изображение. После третьего вызывания эффекта Сабатье фото 25 демонстрирует и эту возможность. По-своему и этот вариант привлекателен. Композицию можно подвергнуть ретуши как и в предыдущем случае, но здесь полезнее применить другой прием. Совместим контратип фото 25 с оригинальным негативом. Получим изображение — фото 26. Здесь контратип выполняет функцию маски, и вместе с графической структурой видно естественное изображение с негатива. Позитивное изображение контратипа фото 25 стало негативным на фото 26 и активно перекрыло негатив. Маска доминирует и, чтобы ее влияние уменьшить, достаточно совместить оригинальный негатив с малоконтрастной маской фото 25. Для этого контратип печатается с недодержкой и обрабатывается в разбавленном проявителе. Тогда изображение маски становится очень вялым, то есть прозрачные места определяются плотностью вуали, а линии изображения превращаются в серые с плотностью почернения слоя в пределах $D = 0{,}2$—$0{,}3$. Теперь мягкая маска не препятствует проработке деталей оригинального негатива, но подчеркивает контурные линии и рельеф поверхностей (фото 27).
Совмещение негатива с какими-либо его производными уже не раз рассматривалось. При этом роль маски была служебной, но

ФОТО 25
ФОТО 26
ФОТО 27



ФОТО 28
ФОТО 29
ФОТО 30



она может иметь и самостоятельное значение. Возьмем оригинальный негатив и совместим с его позитивом фото 1. Слегка сдвинув контратип, получим изображение, которое наследует свойства и негатива, и позитива (фото 28). Этот способ, основанный на одном и том же принципе, почему-то называется в фотографической литературе по-разному: фотобарельеф, псевдобарельеф и релиография. По-видимому, такие различные определения указывают на некоторые технологические тонкости. Например, какое дать определение способу совмещения негатива с его мягким, малоплотным позитивом, если при этом изображения сдвигаются относительно центральной точки кадра, то есть типа «вокруг»? На фото 29 хорошо видно: центр кадра относительно резок, а периферийные части «закружили» ветвями. Может быть, тут подойдет название способа — фотомуар. Когда готовились иллюстрации к этой статье, то до полного последнего ряда недоставало одного снимка. Тогда из контрастного контратипа фото 4 был сделан мягкий негатив фото 7 и помещен на ФД-копию. Изобразительный эффект фото 30 еще раз подтвердил известную истину о простоте пути, по которому надо двигаться в поиске необходимого результата. Правда, эта простота приходит лишь после длительной и кропотливой работы, изучения и практического освоения специальных способов позитивного процесса.
Настал момент, когда можно подвести итог нашему небольшому эксперименту. В определении самого удачного варианта сюжета большое значение имеет индивидуальная трактовка композиции каждым зрителем. Я же хочу заметить, что специальные лабораторные приемы не ограничиваются приведенными в этой статье. Ход их поиска в значительной степени определялся самим сюжетом. Нельзя ограничиваться в работе одним-двумя способами, это рано или поздно заставит автора ходить по кругу. В основе создания каждой композиции должно лежать стремление к изучению и верному отображению фактического материала средствами фотографии, а это неизбежно приводит к индивидуальному выбору тех или иных технических приемов, к творческому поиску наилучших изобразительных решений для каждого конкретного сюжета.

Новинки «Меопты»

Фотоувеличители фирмы «Меопта» (ЧССР) стали популярными у любителей и профессионалов нашей страны еще в шестидесятые годы. «Магнифакс», «Опемус» и «Аксомат», претерпев ряд конструктивных изменений, ныне выпускаются в нескольких модификациях.



ФОТО 1
ФОТО 2
ФОТО 3

«Магнифакс 3а» (фото 1) — наиболее оснащенный и универсальный фотоувеличитель, предназначенный для печати с негативов размером от 13×17 до 60×90 мм. Трехзвенные цилиндрические направляющие, характерные для увеличителей этого типа, в новой конструкции заменены на несущую штангу с зубчатой рейкой. Подъем корпуса прибора реализуется вручную механизмом привода с помощью откидной рукоятки. Наводка на резкость осуществляется фрикционным механизмом, перемещающим плату объективодержателя. Цилиндрический корпус фонаря заменен в новой конструкции на прямоугольный бо́льших размеров, что позволило установить опаловую лампу 220В, 150 Вт. Рамка негативодержателя оснащена щелевым устройством для точной наводки на резкость, подвижными маскирующими шторками и двумя плоскопараллельными стеклами, одно из которых (верхнее) выполнено с антиньютоновским покрытием.
Штатный объектив «Анарет 4,5/105S» — четырехлинзовый, просветленный, с углом поля зрения 44°, имеет фиксацию кольца диафрагмы и используется для негативов форматом 60×90 и 60×70 мм. Присоединительная посадочная резьба M30×0,5 мм (с переходным кольцом — M39×1 мм). Резьба для присоединения светофильтров — M35×0,5 мм.
Увеличитель может быть укомплектован сменными объективами для негативов форматом от 60×60 до 13×17 мм.
«Анарет 4,5/80S» — угол поля зрения 46,2°, присоеди-

нительная резьба M23,5×
×0,5 мм, резьба под светофильтры M30×0,5 мм.
«Анарет 4,5/50S» — угол поля зрения 41,4°, присоединительная и резьба под светофильтры аналогична объективу «Анарет 4,5/80S».
«Анарет 4,5/30S» — угол поля зрения 36,1°, присоединительная резьба M23,5×0,5 мм, без резьбы под светофильтр.
Конденсор — двухлинзовый блок со съемной верхней третьей линзой.
Пределы увеличения на основание прибора от 0,9 до 6 крат.
Размеры основания — 530×420 мм, максимальная высота — 1230 мм.
Вспомогательные принадлежности — осветительное устройство, макронасадка, специальная репрокассета, переходные кольца, сменные вставки для различных негативов и др. (всего в ассортименте более 30 наименований), позволяют использовать прибор для репродуцирования, микрофотографии и трансформации изображения.
Цветная печать может осуществляться с помощью корректирующих светофильтров размером 12×12 см, вставленных в выдвижной лоток корпуса, либо с помощью специальной цветоголовки «Меохром-2».

«Меохром-2» — базовая цветоголовка, разработанная фирмой для следующих моделей фотоувеличителей: «Опемус-5» и «Опемус-4», «Опемус стандарт 2», «Аксомат-4» и «Аксомат стандарт». На «Магнифакс 3а» головка устанавливается с помощью промежуточной вставки вместо корпуса фонаря.
Интерференционные светофильтры — желтый, пурпурный и голубой плавно вводятся в световой поток и имеют диапазон фильтрации 0 — 180. Ручки управления и шкалы отсчета — на передней панели головки.
Источник света — кварцево-галогенная лампа 12 В, 100 Вт.
Для цветокоррекции могут быть использованы светофильтры «Меохром-фильтро» (70×70 мм), увеличивающие цветность потока на 70 фильтровальных единиц.
Габариты головки — 135×
×175×280 мм, масса — 2,3 кг.
Фотоувеличитель типа **«Опемус»** выпускается в трех модификациях: «Опемус стандарт 2», «Опемус 5 колор» и «Опемус 5а колор». Формат негативов от 60×60 до 13×17 мм. Все эти модели сохранили традиционную наклонную направляющую с возможностью ее поворота на 180°, кроме того поворот корпуса осуществляется и вокруг горизонтальной оси на 90°.

«Опемус стандарт 2» предназначен для черно-белой печати.
Источник света — опаловая лампа 220 В, 150 Вт.
Штатный объектив «Анарет 4,5/80».
Конденсор двухлинзовый диаметром 105 мм.
Рамка негативодержателя — металлическая, с двумя прижимными стеклами, подвижными маскирующими планками и щелевым устройством для наводки на резкость.
Максимальное увеличение на основание прибора — 6,2 крат.
Габариты основания — 390×560 мм; максимальная высота — 995 мм.

«Опемус 5 колор» — вариант предыдущей модели. В корпусе имеется выдвижной лоток для корректирующих светофильтров размером 7,5×7,5 см, которые надежно защищаются теплофильтром от воздействия на них лампы накаливания.
На эти модели увеличителей может быть установлена цветная головка «Меохром-2».

«Опемус 5а колор» (фото 2) комплектуется фонарем с опаловой лампой, цветной головкой «Меопта-2» и понижающим трансформатором 220 — 12 В.
Предел увеличений при использовании сменных объективов: 4,5/30 мм — от 0,3 до 20 крат и 4,5/50 мм — от 0,5 до 11 крат. Большое число принадлежностей, включая осветители для репродуцирования, расширяет возможности увеличителей этих моделей.
На базовой модели малоформатного фотоувеличителя «Аксомат-3» разработаны варианты «Аксомат 4 колор» (фото 2) и «Аксомат 4а колор». Штатный объектив для этих приборов — «Анарет 4,5/50». Конденсор двухлинзовый — диаметром 64 мм. Лампа накаливания — опаловая 220 В, 150 Вт.
Матовое стекло и светофильтры размером 75×75 мм укладываются в выдвижной лоток.
Корпус увеличителя имеет возможность поворота вокруг горизонтальной оси на 90° и разворота наклонной направляющей на 180° (для проекции вне основания прибора).
Пределы увеличений на основание прибора от 0,7 до 11 крат.
Габариты основания — 390×560 мм; наибольшая высота прибора 750 мм.

«Аксомат 4а колор» отличается лишь от предыдущей модели комплектацией.
В него входят: корпус фонаря с опаловой лампой и цветоголовка «Меопта-2» (технические характеристики аналогичны цветоголовке «Меохром-2»).
Рамка негативодержателя с двумя прижимными стеклами, щелевым устройством, подвижными маскирующими планками, с возможностью установки слайдов в стандартных рамках 50×50 см.
Цветоанализатор «Меосикс» разработан фирмой для облегчения процесса цветной печати.
Из разнообразной проекционной аппаратуры, выпускаемой фирмой, мы остановимся на эпипроекторе «Элирекс-2» (фото 3).
Он предназначен для проекции на экран непрозрачных оригиналов форматом от 19×19 до 19×28 см.
Объектив 3,6/415 мм.
Осветительная лампа — галогенная 220 В, 1000 Вт.
Габариты прибора — 326×590×518 мм; масса — 24 кг.
Заведующий техническим отделом фирмы «Меопта» Зденек Барток, отвечая на вопрос о перспективах в производстве фотоувеличителей, сообщил, что предусматривается дальнейшее совершенствование увеличителей. В ближайшие три года появится новая цветоголовка с кварцево-галогенной лампой мощностью 150 Вт, намечен выпуск новых приборов «Аксомат», «Опемус» и «Магнифакс-4».
— Наша фирма стремится к расширению торгового сотрудничества, — сказал З. Барток, — мы готовы предложить разнообразную продукцию.

В. ВОЛОДИН

ФОТОТЕХНИКА

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

Читатель В. Юсов из Ульяновска для регулировки напряжения на лампе увеличителя советует применять бытовой светорегулятор «Светон». При наводке на резкость он слегка завышает напряжение, а при экспонировании бумаги — снижает, чтобы выдержки были нужной продолжительности.

ФОТОТЕХНИКА

Конвертеры для объективов



Производственным объединением «Завод «Арсенал» разработаны телеконвертер ТК-2 и конвертер К-1, предназначенные для использования с фотоаппаратами типа «Зенит».
Конвертер К-1 имеет механизм для управления диафрагмой объектива, многослойное ахроматическое покрытие линз и обеспечивает высокое качество изображения при использовании с любым объективом, фокусное расстояние которого находится в диапазоне от 50 до 200 мм.
Оптическая система объектив — конвертер имеет меньшую стоимость, массу и габариты по сравнению с аналогичным длиннофокусным съемочным объективом, она более компактна и транспортабельна. Например, при преобразовании с помощью двукратного конвертера объектива с f=200 мм в объектив с f=400 мм общая длина системы увеличивается лишь на 30 мм. При сохранении минимального расстояния фокусировки не требуется дополнительная перефокусировка объектива (за исключением съемки с весьма близкого расстояния), а главное, увеличиваются вдвое функциональные возможности семейства сменных объективов.
Конвертер (дословно — преобразователь) представляет собой оптическую систему, устанавливаемую между корпусом фотоаппарата и съемочным объективом для увеличения фокусного расстояния.
Оптическая система его не нова. Подобное устройство было известно астрономам с прошлого века под названием линзы П. Барлоу (1834). В фотоаппаратуре конвертер нашел применение недавно — лишь в 50-х годах XX в., после появления малоформатного однообъективного зеркального фотоаппарата с призменным видоискателем.
Конвертер выполняет роль отрицательной (рассеивающей) линзы. Сама система

объектив — конвертер представляет собой комбинацию линз: выпуклой собирательной (съемочный объектив) и дополнительной *вогнутой рассеивающей* (конвертер). Оптическая схема лучших конвертеров предусматривает не только увеличение фокусного расстояния объектива, но и значительную коррекцию качества изображения.

Сам конвертер, как правило, состоит из 4—6 компонентов, включающих от 4 до 7 линз, что обеспечивает увеличение в пределах от 1,5 до $3^{\times}$. Причем меньшее увеличение, дающее лучшее качество изображения, реализуется при использовании съемочных объективов с f≈300 мм. *Известны конвертеры, которые* имеют постоянное увеличение, и конвертеры, обеспечивающие переменное увеличение.

Конвертеры, состоящие из 4 линз, просты и недороги; более сложные, 6—7-линзовые, предполагают возможность применения съемочных объективов с переменным фокусным расстоянием. В связи с тем, что оптическая система объектив — конвертер характеризуется большим числом отражающих поверхностей, на линзы *конвертера нанесено многослойное* ахроматическое покрытие.

Конвертер может работать с любым съемочным объективом, более целесообразно применение его с объективами, имеющими фокусное расстояние в диапазоне 85—200 мм, причем для съемки на средней дистанции или на бесконечности, где сохраняется достаточно высокое качество изображения. Использование конвертера с обычным широкоугольным объективом нецелесообразно. Предпочтительное применение конвертера с *длиннофокусными объективами* объясняется тем, что их изображение формируется в основном центральным пучком. Поэтому ряд зарубежных фирм выпускает конвертеры, предназначенные только для телеобъективов или длиннофокусных объективов с переменным фокусным расстоянием.

При съемке с близкого расстояния конвертеры позволяют добиться большего масштаба увеличения при сохранении ближнего предела фокусировки, получить *большее удаление* объектива от предмета съемки по сравнению со *съемкой с промежуточными* кольцами. Последнее позволяет удобнее размещать источники освещения.

Для значительного увеличения фокусного расстояния съемочного объектива допускается одновременное применение двух конвертеров. Однако следует помнить, что использование конвертера приводит к уменьшению глубины резкости (становится невозможно использовать шкалу глубины резкости *объектива*) и к ухудшению качества изображения, в частности контраста, разрешающей способности, пропускания света. Так, например, разрешающая способность в среднем падает в центре на 20—30%, по полю — на 30—40%. Кроме того уменьшается освещенность изображения, что затрудняет фокусировку зеркального фотоаппарата.

Известно, что конвертер с двукратным увеличением изменяет значение диафрагменного числа соответственно на 2 ступени (*к примеру, 2,8 на 5,6*), поскольку фокусное расстояние объектива увеличивается вдвое без изменения диаметра входного зрачка, то есть диафрагменное число следует увеличить на число ступеней, равное кратности конвертера. Экспозиционный расчет должен учесть это явление.

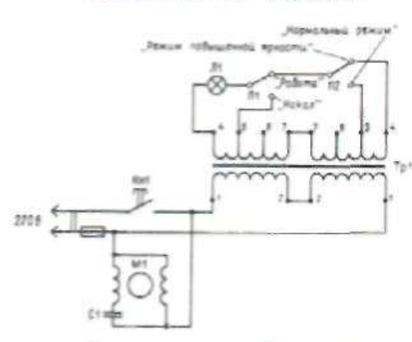
В связи с удлинением оптической системы возможно виньетирование изображения от внутренних частей корпуса фотоаппарата, а при использовании конвертера со сверхдлиннофокусным объективом — от передней линзы конвертера, которая становится видна в поле зрения видоискателя.

Современные конвертеры снабжены механизмами автоматического управления диафрагмой из камеры, то есть позволяют работать как в ручном, так и в автоматическом режиме закрытия диафрагмы.

А. ТРАЧУН

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Рациональное включение лампы

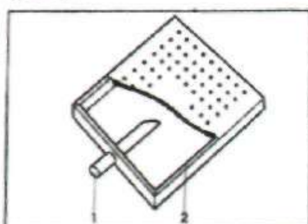


Диапроекторы «Свитязь» и «Свитязь-М» оснащены галогенными лампами с кварцевой колбой КГМ 24-150 (24 В; 150 Вт).
Однако галогенные лампы чувствительны к повышению питающего напряжения. При подаче на выводы лампы напряжения 25 В (что часто бывает при скачках напряжения сети) лампы выходят из строя через 3—5 мин.
Введение предварительного подогрева позволяет значительно удлинить срок службы проекционной лампы. Диапроектор «Свитязь-М» можно доработать введением в его схему двух переключателей (см. рисунок). Первый переключатель (П1) — для прогрева проекционной лампы напряжением 4 В (положение «накал»). Положение переключателя — «работа» подает напряжение 20 В, что обеспечивает нормальное качество проекции, так как световой поток снижается незначительно. Переключатель П2 позволяет реализовать режим повышенной яркости напряжением 24 В. Он пригоден при просмотре особо плотных в оптическом отношении диапозитивов. Нумерация выводов на приведенной схеме соответствует нумерации выводов на трансформаторе, остальные элементы принадлежат схеме диапроектора.

В. ГОЛИК,
Ромны

Вакуумная рамка

Кадрирующую рамку с вакуумным присосом листа фотоматериала можно изготовить в домашних условиях. Рамка служит для удержания и выравнивания фотобумаги форматом от 6×9 до 18×24 см.
Для создания вакуума используется бытовой электропылесос.
Основание (рама) сделано из деревянных брусков сечением 10×20 мм. Верх (экран) размером 210×270 мм изготовляется из пластика светлых тонов толщиной 1,5—2,0 мм, на котором нужно просверлить отверстия диаметром 3 мм (см. рисунок). Дно — из фанеры, оргалита толщиной 3—4 мм.
Для присоединения к наконечнику шланга электропылесоса к дну рамки крепится щелевой раструб (из комплекта) или его можно изготовить из жести, с диаметром, соответствующим шлангу.

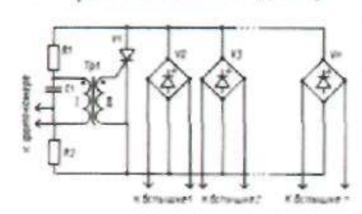


Все части рамки нужно склеить эпоксидным клеем или соединить шурупами с уплотнением шпаклевкой, замазкой.
Для лучшего удержания фотобумаги размером менее 18×24 см на свободные отверстия накладывается рамка из плотной бумаги.
Предлагаемая рамка имеет ряд преимуществ перед другими способами, так как обеспечивает плотность прилегания бумаги, простоту и скорость в работе, возможность изготовления отпечатков без окантовки или получения окантовок любых размеров и конфигураций путем наложения бумажных рамок из плотной бумаги.

Д. ПАДЭРИН,
Мытищи

Размножитель синхроконтакта

Когда возникает потребность подключения нескольких фотовспышек к одному синхроконтакту, использование светосинхронизации становится затруднительным, а иногда и невозможным. Кроме того по нагрузочной способности подключение более двух фотовспышек к одному синхроконтакту может вызвать искрение и приваривание контактов, приводящее к выходу фотокамеры из строя.



Предлагаемая схема (см. рисунок) позволяет подключить любое число вспышек к фотокамере, сохранив ее работоспособность, и одновременно снизить втрое нагрузку на синхроконтакты в сравнении с подключением одной стандартной вспышки. Схема собирается в коробочке из изоляционного материала.
Элементы схемы: R1, R2 — резисторы МЛТ-0,5-3,0 мОм±20%; C1 — конденсатор МБМ 0,05 мкФ×250 В (500 В); V1 — тиристор КУ202М, Н; V2... Vn — мостовые выпрямители КЦ405А, КЦ407А; Тр1 — ферритовое кольцо К16×8×4 2000 НН. I — 50 витков ПЭВ-2-0,31, II — 5 витков ПЭВ-2-0,47 (точкой отмечено начало обмотки).

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
Киев

Мини-приклад

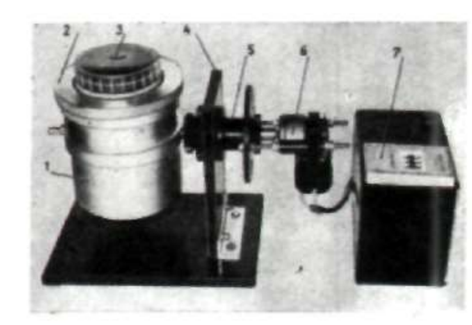


Нередко детали отслуживших свой срок приборов могут стать полезными для фотолюбителя. Так, ручку электронагревателя можно переделать в удобный мини-приклад для фотокамеры (см. фото).
В ручку вмонтированы 4 болта. Три из них следует спилить под основание, четвертый — укоротить и укрепить на него штативный диск. На опорную плоскость приклада нужно приклеить губчатую резинку от теннисной ракетки и облегчить центральный узел.

В. КОЖЕВНИКОВ,
Череповец

Приспособление для проявления

Перемешивание раствора проявителя опрокидыванием универсального двухспирального фотобачка можно механизировать с помощью несложного приспособления (см. фото).
В дюралевый цилиндрический корпус **1** с накидной гайкой **2** вставляется фотобачок **3**. В корпусе предусмотрено резьбовое отверстие для соединения с осью, передающей вращение от электродвигателя. Основание **4** состоит из двух пластин из эбонита или оргстекла толщиной 8—10 мм. В опорном узле **5**



монтируются шарикоподшипники, а в правом торце оси высверливается отверстие для соединения с выходной осью редуктора. Диаметры оси и размеры опорного узла зависят от размеров шарикоподшипников и электродвигателя. При изготовлении этого узла желательно применять материалы, не корродирующие с водой (латунь, нержавеющую сталь, дюралюминий).
Электродвигатель с редуктором **6** мощностью 15—20 Вт и скоростью вращения выходного вала от 2 до 8 об/мин. (Можно использовать электродвигатель, применяемый в автоматике переключения направления вращения от стиральной машины «Эврика».)
Целесообразно подключать приспособление через реле времени **7**.

В. НАСЕДКИН,
Москва

Ева Горска Творчество Олега Гомолы

Главный редактор журнала
«Чехословацкая фотография»

Хочу рассказать читателям «Советского фото» о фотокорреспонденте чехословацкого агентства печати «Орбис» Олеге Гомоле. Ему 35 лет, фотографией занимается — 12. Как и у каждого мальчишки в детстве, у него было множество увлечений, и он никогда не мог точно сказать, кем бы ему хотелось стать. Юношей учился социологии и журналистике и стал корреспондентом английского издания журнала «Чехословак лайф», рассказывающего о жизни социалистической Чехословакии. А так как ему никогда не удавалось заполучить фотографа для иллюстрирования своих текстовых материалов, он решил перейти на «самообслуживание»: одолжил у коллеги «Флексарет» и сделал пару снимков, которые главный редактор признал «приемлемыми».
Сам Олег говорит о своих первых шагах в фотографии так:
«Я начинал с азов, потому что ничего не знал и ничего не умел. О познавательном и эстетическом воздействии фотографии у меня было самое смутное представление; на один хороший кадр изводил кучу пленки. Как говорил главный редактор, на 36 кадров у меня приходилось 1—2 «приемлемых». Так я работал до тех пор, пока мои фотографии не стали замечать, и коллеги-журналисты даже начали просить меня сделать снимки и для их материалов. Сегодня я смотрю на эти фотографии и вижу все их несовершенство, но тогда по неизвестным мне причинам их почему-то печатали...»
Интерес к фотографиям Олега Гомолы и в самом деле рос очень медленно — как фотограф он «созревал» постепенно и заработал в полную силу лишь в последние пять лет, когда целиком посвятил себя фотографии. В агентстве печати «Орбис» ему предложили на выбор две должности — литсотрудника и фоторепортера. Он выбрал вторую, хотя и сейчас не может толком объяснить — почему: «Начав снимать, я относился к этому лишь как к интересному, но временному увлечению, не больше. Видел профессиональных фоторепортеров и говорил себе: — вот так же целый день щелкать тут и там? С кофром через плечо? Никогда!»
Но судьба распорядилась по-своему. Однако и с пером он не расстался, с той лишь разницей, что теперь писал лишь тогда, когда чувствовал, что не может не написать. Журналистика «слова» наложила отпечаток и на его фотографии — они тяготеют к репортажу. Такой же характер носит и его свободное творчество, то, чему он посвящает себя вне работы. Олег занимается цветной фотографией, экспериментирует, ищет свои пути. В отличие от многих своих коллег, он не специализируется в каком-то одном жанре или теме, а берется за все, поэтому и в агентстве его используют как универсала. Конечно, одни темы интересуют его больше, другие меньше. Ему часто поручают съемку портретов известных деятелей культуры — актеров, художников, писателей, музыкантов.
«Всегда стараюсь сделать так, — говорит Олег, — чтобы в репортажном снимке было нечто характерное, выражающее определенную мысль. Я снимаю своего героя либо таким и в том окружении, как это есть на самом деле, либо заранее «придумываю» будущую фотографию и посвящаю его в свой замысел. На это не все соглашаются, считая, что снимок будет наигранным, «поставленным». Спор обычно разрешаем так: несколько кадров я снимаю «по желанию» моего персонажа и будто мимоходом — напоследок делаю «свой». Потом мы отбираем лучшую фотографию и часто ею оказывается как раз та, последняя».
У Олега Гомолы много наград международных фотоконкурсов, проводившихся в различных уголках планеты, он регулярно посылает свои работы на выставки «Интерпрессфото» и «Уорлдпрессфото», в каталогах и ежегодниках этих выставок не раз публиковались его фотографии.
С присущей ему скромностью Олег с большим удовольствием говорит не о том, что сделано, а о том, что еще предстоит. Возраст же и талант открывают перед ним прекрасные перспективы, а та настойчивость, которой он отличается в работе, гарантирует их реализацию.







ПТИЦЫ И ГОРОД (ИЗ СЕРИИ)

ФОТО **ОЛЕГА ГОМОЛЫ**









ДЖАЗИСТ ИРЖИ СТИВИН (ИЗ СЕРИИ)

«Мир ребенка»

Под патронажем ФИАП в испанском городе Реус был проведен традиционный международный фотоконкурс «Европа». Тема конкурса — «Мир ребенка».
Всего в Реус было прислано около 5000 работ полторы тысячи авторов из более чем сорока стран. Было отобрано 243 работы 191 автора.
Советская коллекция оказалась самой представительной: 58 фотографий 49 авторов. Серебряной медали удостоен Э. Билзонис, бронзовых — С. Барков, В. Дегтярев, В. Дьячков, С. Леонтьев, Р. Пенов, С. Покалякин, медалей ФИАП — Р. Пожерскис и Ю. Варыгин. На этих страницах публикуется несколько работ, вошедших в каталог выставки.











Э. ГРИСХАММЕР (ГДР)
ПЕРВАЯ ПОПЫТКА

Ю. ЛАСТУВКА (ЧССР)
ФИНИШ

Л. БАЛТАЙ (ВНР)
КОНТРАСТЫ

Ю. ВАРЫГИН (СССР)
ДЕРЕВЕНСКИЕ ДЕТИ

К. БАХ (АВСТРИЯ)
РИТУАЛ

Б. САНДАРАМ (ИНДИЯ)
СПАСШИЕСЯ ОТ БЕДСТВИЯ

П. ГЕМИН (ФРАНЦИЯ)
НА БАЗАРЕ

В. ХАНАСАТО (ЯПОНИЯ)
ФЕСТИВАЛЬ

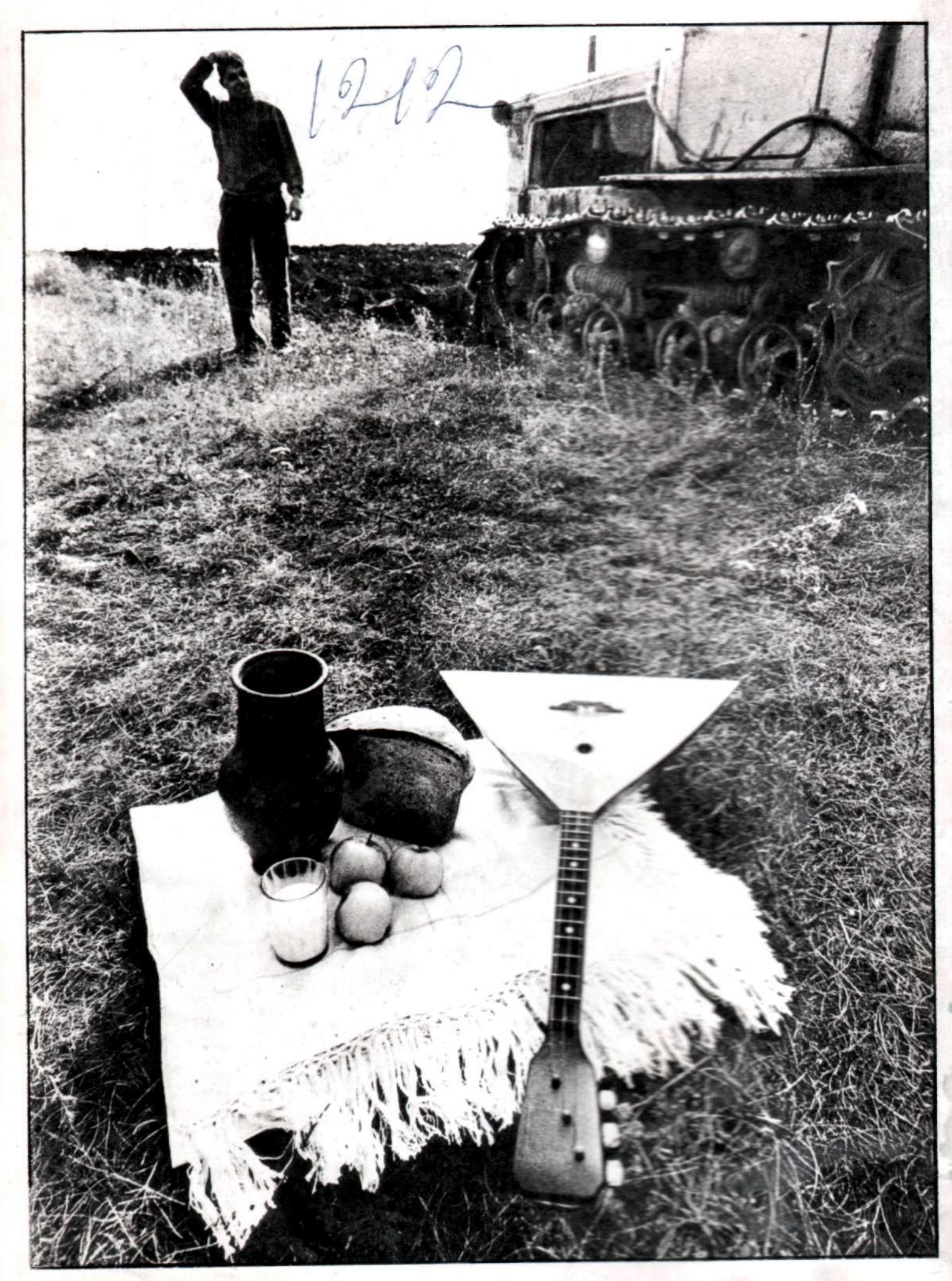
Б. ВЕЛИ-МАТТИ (ФИНЛЯНДИЯ)
БОКСЕР

С. ЛЕОНТЬЕВ (СССР)
ВЕСНА









Цена 70 коп. Индекс 70869